STUDI GORIZIANI

Vol. 107 - 2014

Studi goriziani
Rivista della Biblioteca statale isontina

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali e il diritto d'autore

Comitato di redazione
Alessandro Arbo – Marino De Grassi – Giovanni Frau – Marco Menato – Quirino Principe – Fulvio Salimbeni – Sergio Tavano
Direttore responsabile
Margherita Reguitti
Direttore editoriale
Marco Menato
Segreteria di redazione
Giuliana De Simone
Amministrazione
Aldo Molfese

Redazione via Mameli 12 – 34170 Gorizia – tel. 0481.580215 – email bs-ison@beniculturali.it

Distribuzione LIBRARIA - Promozione e servizi editoriali di Francesca Biasoni -
via Sopracastello, 3 - 33038 San Daniele del Friuli (UD) - tel. e fax 0432.940083 -
email: libraria@aliceposta.it
Periodico iscritto al n. 104 del Registro dei giornali e dei periodici del Tribunale di Gorizia

pubblicazioni elettroniche della BSI scaricabili dal sito www.isontina.beniculturali.it:
- *Fare voci. Giornale di scrittura*, diretto da Giovanni Fierro, mensile, da ottobre 2013
- *Giunte e virgole alla newsletter della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia*, da aprile 2014

Volume stampato con i contributi

Simone Volpato Studio Bibliografico, Padova - Trieste

Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

Credito Cooperativo di Lucinico Farra e Capriva

Progetto grafico e stampa: In Press s.r.l.- Gorizia
Finito di stampare nel settembre 2014

periodicità: annuale
ISSN 0392-1735 ISBN 978-88-96925-24-9

in copertina: Annibel Cunoldi Attems, *Save*, København, Det Kongelige Bibliotek, 2009, installazione, vedi qui alle p. 225-226.
in IV di copertina: Mario De Biasi, Ritratto di Elio Vittorini, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori, 1974, sulla custodia del I vol. (particolare)

La stampa degli estratti è a spese degli autori.
Le citazioni bibliografiche non risultano omogenee fra i vari articoli, in quanto è rispettato lo stile citazionale dei singoli autori.
La collaborazione è su invito della direzione.

Per Elio Vittorini

5 Marco Menato
All'affezionato e paziente lettore (con un appunto bibliografico su Vittorini)

9 Silvio Cumpeta
Premessa

12 Elio Bartolini
Un giovane scrittore ai tempi del *Politecnico*

16 Elvio Guagnini
Maestri cercando: esordi narrativi di Elio Vittorini

24 Cesare De Michelis
Vittorini: l'autoritratto

31 Giancarlo Ferretti
Militanza e potere nel modello intellettuale vittoriniano

36 Guido Guglielmi
Vittorini e la letteratura

42 Cristina Benussi
Conversazione in Sicilia

50 Francesco De Nicola
"Uomini e no": modello (mancato?) di romanzo resistenziale

59 Anna Panicali
Vittorini e la letteratura internazionale

69 Mirella Serri
Sotto il segno del movimento

73 Giammaria Gasparini
I romanzi di Giuseppe Marcotti

81 Fiorenza Ozbot
La stampa periodica musicale in lingua italiana: dalla «Gazzetta Goriziana» (1774) a «Studi Goriziani» (1923)

147 Gioacchino Grasso
La produzione musicale di Pier Adolfo Tirindelli nelle emeroteche e negli archivi goriziani tra Ottocento e Novecento

159 Orietta Altieri - Alt
Viaggiatori italiani nei paesi di lingua tedesca tra Medioevo ed Età Moderna

171 Cristiano Lesa
Vicende di uomini, vicende di libri
I dati relativi alla copia: Giovanni Papini in Scozia a Firenze

174 Mario Piantoni
Nota di presentazione

175 Massimo Gatta
Un compleanno papiniano. I 60 anni di “Le disgrazie del libro in Italia” (1952-2012). Appunti bibliografici

177 Irene Navarra
L’arte di Roberto Faganel
Omaggio nel cinquantenario dell’attività (1960 – 2010)

187 Cristina Bragaglia Venuti
Guglielmo Coronini Cronberg e la mostra “Il Settecento goriziano” del 1956. Prove generali per l’allestimento di una dimora storica

213 Corrado Albicocco
La stamperia d’arte, lo stampatore, l’artista.

217 Attilio Mauro Caproni
All’identico cielo di Emilio Devetta

220 Silvio Cumpeta
A T. L. centenario

221 Dalia Vodice
Musica per Gorizia di Gioacchino Grasso

224 Marco Menato
Gianni Ciulla o dell’ironia pittorica
Da Gorizia a Copenhagen, un viaggio artistico di Annibel Cunoldi Attems

227 Ferruccio Tassin
Il “Premio San Rocco” a don Luigi Tavano

231 Gaspare Baggieri
Addensamento osseo nel seno mascellare in un individuo del VII-VIII sec. dalla necropoli di Romans d’Isonzo

Marco Menato

ALL'AFFEZIONATO E PAZIENTE LETTORE
(con un appunto bibliografico su Vittorini)

Dopo alcuni anni di interruzione, quando gran parte dei contributi finanziari, pubblici[1] e privati, si sono volatilizzati, certamente a causa della crisi, ma non solo, la rivista "Studi goriziani" cerca di riprendere il tempo perso, pubblicando tra la fine del 2013 e il 2014 i numeri 105 (indici generali), 106 (monografico) e 107.

In questo volume, oltre ad articoli che giacevano sul mio tavolo, ma che non hanno perso di interesse, sono state raccolte le relazioni tenute in due convegni dedicati a Elio Vittorini organizzati a Gorizia da Silvio Cumpeta nel 1986[2], mentre era Presidente della Provincia di Gorizia, e nel 2006, ricorrendo prima venti e poi quaranta anni dalla morte avvenuta a Milano il 12 febbraio 1966 (era nato a Siracusa il 23 luglio 1908).

Nonostante il molto tempo trascorso, ho deciso di lasciare immutati i saggi vittoriniani, all'epoca rivisti dagli autori, aggiungendo qualche notizia bio-bibliografica seguita dalla sigla "ndr"[3].

L'interesse è dovuto al fatto che tra il 1927 e il 1929 Vittorini con la sua famiglia si era trasferito a Gorizia, dove aveva trovato lavoro come impiegato amministrativo. Frutto di questa permanenza goriziana sono sicuramente i racconti di *Piccola borghesia*, tra i quali uno *La mia guerra*[4] è proprio ambientato a Gorizia, e il *Brigantino del Papa* (edito solo

---

1. Con nota inviata per posta elettronica, senza numero di protocollo, datata 17 gennaio 2011, la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia (Presidenza – Ufficio stampa) comunicava alla Biblioteca che "il bilancio di previsione per gli anni 2011-2013 e per l'anno 2011 non ha previsto, allo stato, alcuna dotazione finanziaria per quanto concerne il capitolo di spesa relativo alla concessione di contributi a favore delle pubblicazioni periodiche di interesse regionale, L. R. 23/1965, art. 1, p.to 4, lett. a e D.P. Reg. 0406/Pres./2004". Tra i contributi, quello della Regione era il più sostanzioso.
2. Il convegno, nonostante che non siano stati pubblicati gli atti, è inserito nella bibliografia di Anna Panicali, *Elio Vittorini*, Milano, Mursia, 1994, p. 371.
3. Appartengono al convegno del 17-18 ottobre 1986, intitolato "La ragione conoscitiva. Ricordo di Elio Vittorini", le relazioni di Elio Bartolini, Elvio Guagnini (Univ. di Trieste), Cesare De Michelis (Univ. di Padova), Giancarlo Ferretti (Univ. di Roma), Guido Guglielmi (Univ. di Bologna), mentre risalgono alla giornata di studio del 14 ottobre 2006, intitolata, da una citazione da *Uomini e no,* "Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici", le relazioni di Cristina Benussi (Univ. di Trieste), Francesco De Nicola (Univ. di Genova), Anna Panicali (Univ. di Udine), Mirella Serri (Univ. di Roma La Sapienza). Giovanni Falaschi (Univ. di Firenze) pur avendo partecipato nel 1986 con la relazione *"Conversazione" e gli altri*, non ha voluto, considerato il troppo tempo passato, autorizzare la pubblicazione del testo, che è rimasto agli atti (22 carte dattiloscritte con numerose correzioni). Raffaele Crovi (1934-2007), invitato nel 2006 con la relazione *Testimonianza su Vittorini*, non ha potuto partecipare e non ha inviato il testo (sui rapporti Crovi - Vittorini vedi quanto scrive Giuseppe Marcenaro, *Testamenti. Eredità di maitresse, vampiri e adescatori,* Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 185-188). Le relazioni del 1986 sono state ricavate dalla sbobinatura e poi sottoposte alla revisione degli autori: hanno quindi conservato un tono orale ed è per questo motivo che non hanno apparato bibliografico; le relazioni del 2006 sono invece state consegnate come saggi critici, con note e bibliografia.
4. *La mia guerra. Controcampo finale di Elio Marchi*, a cura di Igor Devetak, Sandro Scandolara, Gorizia, Kinoatelije, 2001, 54 p., ill., alle p. 5-8 nota biografica di S. Scandolara su Vittorini a Gorizia; esiste anche una edizione in sloveno tradotta da Marko Kravos. La raccolta fu edita a Firenze dalle Edizioni di Solaria nel 1931, non posseduta dalla Biblioteca statale isontina. Queste le edizioni vittoriniane presenti solo nel catalogo cartaceo della Bsi (le altre sono reperibili sul catalogo elettronico di SBN): *Conversazione in Sicilia. Edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi*, Bompiani 1953; *Sardegna come un'infanzia*, Mondadori 1957.

nel 1985), oltre a traduzioni e a intuizioni letterarie (relativamente per esempio a *Erica e i suoi fratelli*[5]) che è possibile ricostruire dall'epistolario, anche se – come ha scritto Anna Panicali – "le date e i ricordi vittoriniani sono un po' imprecisi".

L'anagrafe del Comune di Gorizia (foglio di famiglia n. 23812) registra la presenza di Vittorini dal 22 settembre 1927 fino al 21 febbraio 1929, quando emigra – secondo il linguaggio della burocrazia – a Siracusa. La famiglia risiede, insieme a quella del suocero, in piazza Tommaseo n. 16 p.t. "la casetta dalle persiane verdi"[6] e poi in una ampia casa con giardino in via dei Leoni n. 21 ed è composta da Elio "pubblicista", Rosina Quasimodo (sorella del poeta) e dai due figli entrambi nati a Gorizia, Giusto (8 agosto 1928, la sua scomparsa nel 1955 segnerà per sempre Vittorini) e Demetrio, chiamato Mitia (22 agosto 1934, con questa nota "Mai iscritto in questi registri anagrafici, ma qui solamente nato, da genitori all'epoca residenti a Firenze"). La scelta di venire a Gorizia, che da poco era diventata una provincia italiana e quindi un potenziale mercato, era stata del suocero Gaetano Quasimodo, che aveva aperto sul corso un negozio di radio. Nel 1943, quando per Gorizia si incominciano a profilare anni difficili, Gaetano vende precipitosamente tutto e si trasferisce a Firenze.

Oltre all'esperienza goriziana, il nome di Vittorini è legato anche al Centro di ricerca e archiviazione della fotografia (CRAF) di Spilimbergo, nel quale è conservato l'archivio di Luigi Crocenzi (1923-1984), il fotografo che collaborò con Vittorini, sia per il *Politecnico* sia per la versione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (Bompiani 1953, con 188 fotografie in b/n intercalate nel testo, delle quali 169 opere di Crocenzi)[7].

L'aggiornamento alla vasta bibliografia vittoriniana[8] è recuperabile attraverso i repertori di bibliografia riservati alla italianistica, tuttavia in questa sede si citano - in ordine cronologico - le monografie più importanti uscite negli ultimi anni:

---

5. Scrive Vittorini in una lettera del 1934 a Silvio Guarnieri, citata da A. Panicali: "A Gorizia arrivai sui primi di agosto dove sino al 22 che è nato Mitia non ho avuto nulla da fare se non tradurre *Gordon Pym* e guardare ogni tanto dalla finestra una ragazza che si chiama Erica come l'erba di Scozia" (*Elio Vittorini*, cit., p. 141).
6. Cfr. Demetrio Vittorini, *Un padre e un figlio*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002, p. 108; sull'impiego avuto a Gorizia per interessamento di Vincenzo Quasimodo, fratello di Rosina, ingegnere, vedi anche a p. 76, in fine ampia bibliografia centrata sulla biografia di Vittorini. Stupisce che nella bandella del volume il luogo di nascita di Demetrio sia Lugano, in Svizzera, e non più prosaicamente Gorizia, come risulta dai documenti ufficiali. Per la cronaca, la "casetta" esiste ancora e ha conservato le persiane verdi! Dopo il trasferimento ufficiale, Vittorini torna spesso a Gorizia, come risulta da 5 lettere indirizzate da Gorizia ad Alberto Carocci, cfr. *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, n. 249 (24.X.1929), 258 (18.XI.1929), 261 (28.XI.1929), 727 (16.VIII.1934), 730 (3.IX.1934), le altre 13 lettere sono invece spedite da Siracusa, Firenze e Feltre, dove era ospite dell'amico Silvio Guarnieri. Un riferimento a Gorizia anche in *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2012, 24 p., tiratura numerata di 575 copie, precedentemente edito nel bollettino editoriale Bompiani del marzo 1949. Per il periodo goriziano vedi qui il saggio di E. Guagnini.
7. Ringrazio per le informazioni Roberto Del Grande del CRAF; cfr. il catalogo della mostra tenuta a Siracusa e a Catania nel 2006-7: *Elio Vittorini. Conversazione Illustrata*, a cura di Maria Rizzarelli, Acireale-Roma, Bonanno, 2007. Nel 2007 Rizzoli ha riproposto in anastatica l'edizione illustrata da Crocenzi di *Conversazione in Sicilia* (223, XIX p., postfazione di M. Rizzarelli).
8. Per caso, ho trovato citato Vittorini in Sandra Parmeggiani, *Far libri. Anita Pittoni e "Lo Zibaldone"*, Trieste, Edizioni Parnaso, 1995, p. 92-95, a proposito del *Campeggio di Duttogliano* che Tullio Kezich propone senza fortuna a Vittorini e che invece sarà pubblicato, con fortuna, dalla Pittoni nel 1959. Invece, fu proprio Vittorini, tramite Fernanda Pivano, che nel 1960 pubblicò nella "Medusa" il primo romanzo di Fulvio Tomizza, *Materada.*

Giancarlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992;

Francesco De Nicola, *Introduzione a Vittorini*, Roma-Bari, Laterza, 1993;

Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, con ampia bibliografia (rist. digitale: 2006);

Felice Rappazzo, *Vittorini*, Palermo, Palumbo, 1996;

Raffaele Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998;

Vittorio Spinazzola, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 37-88;

Raffaele Crovi, *Vittorini cavalcava la tigre: ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006;

Dario Bigi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano, 2007, ad indicem;

Vito Camerano – Raffaele Crovi – Giuseppe Grasso, *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2007, 3 v.;

Guido Bonsaver, *Elio Vittorini, letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008;

Edoardo Esposito, *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori,* Milano, Fondazione Mondadori, 2008;

Edoardo Esposito (a cura di), *Il dèmone dell'anticipazione: cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini,* Milano, Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2009 (atti del convegno di Milano del 2008);

Un secolo con Vittorini. Atti della giornata di studio. Trinity College, Dublino, 18.4.2008, a cura di Roberto Bertoni, Torino, Trauben, 2009;

Lisa Gasparotto (a cura di), *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010 (atti del convegno di Udine del 2008); in quell'occasione fu inaugurata la mostra fotografico-documentaria "La seduzione dell'immagine" a cura di Anna Panicali e Antonio Giusa. Il convegno udinese ebbe un'appendice il 30 settembre 2008 a Venezia a cura della prof.ssa Ricciarda Ricorda dell'Università Ca' Foscari, durante la quale fu rappresentata nell'auditorium Santa Margherita la riduzione teatrale di Luca Altavilla e Anna Panicali del romanzo di Vittorini "La garibaldina" (Bompiani, 1956);

Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011;

Toni Iermano – Pasquale Sabbatino, *La comunità inconfessabile: risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini,* Napoli, Liguori, 2011;

Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, Milano, Angeli, 2011;

Andrea Aveto, *Incontri liguri di Elio Vittorini (1931-1943)*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2012;

Flavio Cogo, *Elio Vittorini editore, 1926-1943*, Bologna, Archeotipolibri, 2012;

Gianluca Lauta, *Il primo Garofano rosso di Elio Vittorini: con apparato delle varianti*, Firenze, Cesati, 2013;

Giuseppe Lupo (a cura di), *Le cento tensioni: omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, San Marco in Lamis, Istituto d'istruzione secondaria superiore Pietro Giannone – Centro di documentazione Leonardo Sciascia, 2013;

Angelo Rella, *La tensione emotiva: Eros e Pathos nella narrativa del giovane Vittorini*, Fasano, Schena, 2013.

La storia editoriale di due importanti opere vittoriniane è raccontata da:
Giovanni Ragone, *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 269-284 "Americana: Vittorini e i suoi censori"[9] ;
Roberto Cicala (a cura di), *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012, p. 63-72 Caroline Francesca Fagioli, "Non è più 'un libro mio'. Elio Vittorini e la castrazione del Garofano rosso".
La casa editrice Einaudi nella collana "Opere di Elio Vittorini" ha finora pubblicato 3 volumi: *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, 2006, XVI-397 p. (prevista la pubblicazione degli anni 1956-1965[10]); *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, *1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi,1997, 2008, 2 v. (1187 p., 1200 p.), cfr. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2013. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli* (Torino, Einaudi, 2014, PBE 610), p. 1159-60, 1494.
La produzione narrativa è stata raccolta, a cura di Maria Corti e Raffaella Rodondi, nel Meridiano Mondadori *Le opere narrative* edito nel 1974 in 2 volumi, cfr. Vincenzo Campo, *I Meridiani 1969-1999. La lettura da Ariosto a Zanzotto*, Milano, Mondadori, 1999, p. 298-299 e per le traduzioni pubblicate nei Meridiani vedi le p. 89 (Faulkner), 143 (Lawrence), 207 (Poe).
Un elenco delle edizioni vittoriniane è anche in *La biblioteca di Sergio Pautasso. Introduzione di Andrea Kerbaker. Con un ricordo di Guido Andrea Pautasso*, Milano, Libreria Antiquaria Pontremoli, 2009, schede n. 3746-3768.

Ringrazio la Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia e il Credito Cooperativo di Lucinico Farra e Capriva per la concreta attenzione con la quale seguono da anni le attività editoriali della Biblioteca.

9. Su "Americana" vedi anche Roberto Palazzi, *Scritti di bibliografia, editoria e altre futilità*, a cura di Massimo Gatta e Mauro Chiabrando, Macerata, Biblohaus, 2008, p. 204-206; Claudio Pavese, *L'avventura di Americana*, "Bibliologia. An international journal of bibliography, library science, history of typography and the book", 4, 2009, p. 139-178; Marina Guglielmi, *La discontinuità del racconto. Riscritture, manipolazioni, traduzioni*, Roma, Lithos, 2012, p. 53-67. Altre questioni di bibliografia vittoriniana sono affrontate da Massimo Gatta, *Einaudi sibi et amicorum. Storia portatile di una collana editoriale (1966-2011)*, Macerata, Biblohaus, 2012, p. 31, 36, 37, 52.
10. Precedentemente erano usciti presso Einaudi i carteggi relativi ai periodi 1945-51 (1977) e 1933-43 (1985) sempre a cura di Carlo Minoia.

Silvio Cumpeta

PREMESSA

> "Certo che era lui. E chi se no? Era lui Elio Vittorini lo scrittore. Non c'è dubbio. A chi lo racconto che qua è venuto Vittorini".
>
> Giuseppe D'Agata, *I passi sulla testa*, Milano, Bompiani, 2007, p. 16.

I

Nell'ottobre dell'86 si tenne a Gorizia un convegno di studi su Elio Vittorini in occasione dei vent'anni dalla scomparsa dello scrittore, che visse a Gorizia sul finire degli anni '20.

Nell'ottobre del 2006 ritornammo a riflettere su Vittorini il giorno 14, e qui sono raccolti gli atti di questa giornata di studi sullo scrittore siciliano, unitamente a quelli dell'86. A quarant'anni dalla sua morte s'è tentato di verificare, tra oblìo e memoria, la possibile persistenza della sua inquieta, fascinante, contraddittoria opera di intellettuale in una società che pare lontana dalle sue progettazioni ed utopie, anche se quella tensione sua verso il mito e le oscurità del futuro potrebbe sembrarci ancora viva e stimolante.

La critica sull'opera vittoriniana in tutto queste tempo – dal '66 ad oggi – ha variamente riesplorato l'esperienza narrativa, saggistica e d'azione culturale dello scrittore, e questo ci pare segno di un non interrotto ritorno sulla figura d'un intellettuale da riascoltare, oggi, in presenza di vari quietismi e rese, che paiono voler indebolire una pur superstite volontà della letteratura come "strumento" di critica e trasformazione dell'uomo e del suo mondo storico ed interiore.

II

Ci imbattemmo in Vittorini negli anni '50, ai tempi del liceo e della università, quando andava formandosi la nostra educazione sentimentale e politica. Tre testi ci parvero esemplari, "Conversazione in Sicilia", "Uomini e no", "Il Sempione", perché Vittorini ci trasmetteva il gusto della indignazione, dell'utopia, del dubbio. Poi conoscemmo le vicende di "Politecnico" e fummo lettori di molti testi dei "Gettoni" einaudiani.

Su questa strada saremmo diventati intellettuali e politici (malgrado ogni suggestione gramsciana) disorganici. E pronti – se ce ne fosse data la occasione – a perderci come ENNE 2 di "Uomini e no"? Non so come ci si sia perduti – nella viltà, nella bassezza dei tempi storici – fino ad oggi – fino a questa inerzia, che non attende più palingenesi o almeno il riaprirsi, anche cauto, di possibili utopie. Il secolo di Vittorini, il nostro, è ancora lì e non del tutto sepolto, e ci ripropone tutte quelle domande ch'esso si è posto e a cui non ha saputo rispondere nel suo gioco di fughe e cadute, impigliandosi in falsi/veri problemi, ovvero nelle ambiguità della storia insieme negata e accettata. E chi ha voluto trasformarla in unico metro di valutazione del reale non ha potuto che rifare i conti con le diverse miserie dello storicismo. Ma constatato quest'esito, la ragion critica non può tuttavia rifugiarsi nel luogo putrido delle teologie e delle metafisiche.

III

Vittorini, dunque, tentò – tra speranze e disperanze – di fare i conti con la storia con quegli strumenti probabilmente inadeguati quali sono quelli della parola narrativa così inevitabilmente costretta alla mimesi del cosiddetto reale. Nè vale che questa mimesi venga "disturbata" da indignazioni, utopismi, digressioni concettuali o divagazioni (poniamo alla L. Sterne), o da impeti d'irrealismo. Ed è novecentescamente vero – come disse Calvino – che il narratore ottocentesco poteva mettersi alla finestra a contemplare il reale (o persino dal sottosuolo guardarlo!), mentre quello novecentesco deve descriverlo cadendo nella tromba delle scale. Nè c'è gradino che lo sostenga, e nella caduta solo frammenti e fulminee visioni può percepire d'un fluttuante, assurdo reale. Dopo i tre testi che abbiamo citati, Vittorini – e siamo negli anni '50 e all'inizio degli anni '60 – va alla ricerca d'un nuovo romanzo, ed è ricerca che va parallela al lavoro di "Politecnico", di "Diario in pubblico" e infine di "Due tensioni". Affiorano i blocchi narrativi de "Le donne di Messina", di "Città del mondo" e altre prove minori. Gli appunti – pubblicati postumi a cura di Dante Isella - de "Le due tensioni" (1967), pur nel loro inevitabile disordine compositivo, mostrano con chiarezza le sue insoddisfazioni, fluttuazioni e fratturazioni. Egli era già andato oltre il realismo, ma doveva ancora trattenersi – o venir trattenuto – nell'"utero sozzo della storia". Vittorini era un dialettico "sui generis"; toccato dal materialismo storico, il mito, tuttavia, lo richiamava in tutta la sua ambiguità. I conti con la storia – se essa non ci travolge – si possono fare anche tentando di momentaneamente sfuggire dalle sue mani unghiute e sanguinarie.

IV

Scontento d'ogni tradizionale narratività, frenato dalla nostalgia del mito, Vittorini prospetta una possibile, futura narrazione capace di rappresentare la rapidità dei mutamenti d'una società avviata dall'industria, dalla tecnica e dal suo inevitabile antinaturalismo, verso una letteratura che potrebbe nutrirsi di quasi razionalistici utopismi. Si ripropone un dilemma (credo posto, a suo tempo, dalla Bachmann) tra letteratura d'utopia e utopia della letteratura. È – mi pare – questo secondo corno del dilemma a farsi evidente nella ricerca vittoriniana in certe note di "Diario in pubblico", in "Menabò", nell'embrione di "Gulliver", e infine in "Le due tensioni". Vittorini avverte i possibili processi della de-ideologizzazione, del dissolvimento di dogmatici storicismi e dialettiche rassicuranti. Ma tien fermo, tuttavia, il convincimento d'una funzione dell'intellettuale comunque indispensabile nei processi di trasformazione indotti dall'industria, dalla tecnologia e dalle scienze.

Era il margine – la linea di margine – da lui già percorso; d'una posizione di disorganicità e autonomia (pur relativa) dell'intellettuale dinanzi alle aggressioni e appropriazioni della storia e della sua politicità egemonica. Era, in fondo, Vittorini, ancora una figura di intellettuale umanistica e progressista, che ora, probabilmente, è andata dissolvendosi, o – al più – marginalizzandosi in atteggiamenti di rifiuto, disgusto – in sostanza, di impotenza verso l'invasività consumistica, pubblicitaria, mediatica, mercificante, contro la quale – quasi post-gozzanianamente – l'intellettuale onesto è costretto a dichiarare la propria inutilità sociale, sedotto e respinto insieme dalla potenza d'una borghesia, che, rinnovandosi, si eterna.

V

Nè il nuovo romanzo, o, meglio, una nuova narratività sono apparse dopo Vittorini. La sua generosa ricerca si è interrotta nelle tensioni d'una utopia che già agli inizi degli anni 60 si stava lacerando e spegnendo in sè stessa in uno sterile sperimentalismo di tardissima avanguardia. Si pensi al cosiddetto Gruppo '63 e al prima e al dopo '68. In genere ha prevalso – tra convulsioni pseudorivoluzionarie – un democratico "ritorno all'ordine", e i nipotini de "Il Gattopardo" sono proliferati; e tra minimalismi, romanzetti storici e psicopatologici e finzioni di rivolta, fino alla fine del secolo (ed oltre, ormai), il vecchio naturalismo ha resistito con diversi travestimenti, di solito accettati dalla massa dei leggenti e televedenti.

Forse l'ultimo Calvino – e pensiamo soprattutto a "Palomar" (1983) – con quel suo occhio rarefatto e analitico poteva aprire nuovi progetti di racconto; o il freddo costruzionismo di Eco, tutto giocato sulle pure modalità della narrazione, poteva evidenziare la inutilità di battere le trite strade dei naturalismi e psicologismi narrativi, per costruire (e decostruire) un reale ormai imprendibile. In fondo, alcunché di solo artificio, una macchina verbale, che potrebbe, in qualche modo – bene o male – accordarsi con il "romanzo" delle tecniche che concrescono su sè stesso in un trionfo di alienazioni e ottundimenti.

Era già la lezione di Queneau (mediata, certo, da Calvino e da Eco) d'una "oulipo" (o testo di letteratura potenziale) che significasse solo sè stessa, e rivelasse non tanto la assurdità di sè stessa quanto quella del mondo. È quasi certo che Vittorini – per il suo tenace umanismo – su tale strada non si sarebbe avviato.

† **Elio Bartolini***

UN GIOVANE SCRITTORE AI TEMPI DEL *POLITECNICO*

Non vorrei che voi scambiaste il mio intervento per una esercitazione narcisistica, per una citazione in prima persona. Ma forzatamente, dovendo parlare di un giovane scrittore com'ero quarant'anni fa, non posso che riferirmi alla mia esperienza: personale, diretta, e quindi non posso fare a meno di autocitarmi.

Ma chi era, chi poteva essere, da quale formazione saltar fuori un giovane scrittore dell'immediato dopoguerra? Intanto, non intendiamolo in senso propriamente tecnico questo scrittore, cioè come individuo che già scrive. Intendiamolo in senso potenziale, cioè di uno che potrebbe scrivere, di uno che forse in seguito scriverà, di uno che magari scriverà e poi lascerà perdere, come è successo a non pochi che, dopo il primo, non gratificante incontro con la letteratura, hanno fatto altri mestieri, magari più utili, più redditizi certamente. Il giovane scrittore d'allora - non necessariamente, lo ripeto, in senso tecnico - era un individuo che aveva fatto i suoi studi classici, che stava facendo i suoi studi accademici, che cercava non tanto di uscire da una sua fondamentale educazione cattolica quanto di metterla in sordina, non tanto di opporlesi dialetticamente quanto di calarla in una sorta di dimenticatoio; e che nel frattempo portava avanti un suo primo impatto, un suo primo scontro con la letteratura, la letteratura in voga, la letteratura del momento. Se le cose andavano discretamente bene, con sufficiente chiarezza per quanto riguarda la chiarezza, il giovane scrittore non poteva non imbattersi che in un sistema letterario - parlo degli anni tra il '35 ed il '40 - tutto all'insegna dell'Analogia o, più scopertamente, dell'Ermetismo: movimento che era un'autentica, sistematica letteratura nel senso che gli ermetici, oltre che poeti, erano critici e teorici e narratori e perfino traduttori, e basterebbe il nome di Leone Traverso (1910 - 1968).

In questa letteratura compattamente all'insegna dell'Analogia, arrivavano - io dico salutari - anche gli spifferi di un'altra poesia che compattamente analogica non era: quella di Saba, ad esempio. Dalla quale, a saper ben leggere - non che il giovane scrittore sapesse ben leggere, ma minimamente sapeva leggere - si potevano distillare antidoti e contravveleni abbastanza efficaci per non rimanere del tutto abbagliati da certe sirene ermetiche. Diremo allora che almeno in questo senso - di un pericolo e del suo antidoto - le cose, in poesia, andavano abbastanza bene.

Andavano molto meno bene, molto più confusamente, in prosa. Dove non c'era quel blocco compatto, e se volete anche egemonico, che valeva in poesia. Quindi il giovane scrittore - sempre nel senso tecnico dello scrittore - doveva fare le sue belle scelte, commettere i suoi inevitabili errori, prendere le sue cantonate, insomma incontrarsi e trovarsi a dialogare con voci che poi, alla fine, si rivelavano inconsistenti, nemmeno provocatorie.

---

*. 1922-2006. Per un profilo cfr. la voce di Mario Turello in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. L'età contemporanea*, Udine, Forum, 2011, 1., p. 293-301.
Un rapporto Bartolini-Vittorini, sul piano editoriale, è raccontato da Gian Carlo Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 50 [ndr].

Ora in tutto questo - a parte letture più specifiche che, per esempio, nel caso del giovane scrittore, possono essere state di storia - voi vedete come appaiano molto disordine, molta approssimazione, molta buona volontà, ma, è noto che la buona volontà non sempre é sufficiente, qualche velleitarismo, e patetico addirittura: più che una formazione, si trattò di una sorta di incubazione. Molti dei suoi elementi erano, più o meno forzatamente, cacciati dentro quello che, con una parola oggi di moda, chiameremo contenitore. Io preferirei dire: una struttura isolante. O, se volete ancora, un'altra parola che mi piace poco: una placenta, un nailon, una sorta di chiusura trasparente. La quale, non che non permettesse la comunicazione con l'esterno, ma la dava illusoria, maliziosa; e la dava maliziosa e illusoria proprio perché la dava con l'apparenza che fosse reale, laddove era inesistente, nel senso che non permetteva l'aggancio vero, insomma produttivo con la realtà.

Questo contenitore, questa placenta, questo velo di nailon, dovevo accorgermi più tardi che altro non era se non la mia educazione cattolica. Ma aggiungo subito, perché non vorrei essere inutilmente polemico, e nemmeno vittimista, che "il velo" non impediva la visione dell'esterno, anzi la dava, la concedeva, ma la concedeva maliziosa e artefatta. Il che, naturalmente, ebbe il suo peso, tutto, anche se all'interno del contenitore, stentatamente, ma qualcosa cominciò a ribollire, a sommuoversi: una circolazione culturale un tantino più ossigenata, un tantino più ricca, un tantino più frizzante, più provocatoria. Le letture s'intensificarono, migliorarono di qualità, mirarono più precisamente ad un obiettivo, si incaricarono, esse stesse, di prepararne uno successivo, non tali tuttavia, né per coraggio né per qualità, da rompere del tutto con quel velo avvolgente e deformante.

Chi operò per me questa rottura, chi significò il primo, aspro, duro ma autentico e produttivo scontro con la realtà, fu la Resistenza. Io ho molti rimpianti, così come ho molti anni, ma ne ho uno soprattutto: quello di non avere vissuto gli anni dal '43 al '45 con ancora più intensità, ancora più partecipazione per gli altri gesti, le altre determinazioni, gli altri uomini, gli altri accenti, gli altri lessici: quelli appunto fattimi conoscere dalla Resistenza.

In quei mesi, la mia incubazione di giovane scrittore, o di colui che si preparava a diventare giovane scrittore, ovviamente venne accantonata, messa da parte. Feci altre cose che avevano rapporto con la scrittura, anche se non con la scrittura letteraria, feci dei giornaletti, feci il propagandista politico, feci tutto quello che veniva richiesto ad un intellettuale dall'interno della guerra partigiana. Con una conseguenza intanto: se prima, il problema del giovane scrittore che deve diventarlo anche tecnicamente, si poneva in un determinato modo, immediatamente dopo la guerra, proprio nei giorni immediatamente successivi alla liberazione, si poneva in tutt'altro modo.

Dato per scontato che io dovessi diventare scrittore, si poneva il problema, abbastanza inquietante, del che cosa sarei dovuto diventare scrittore, o scrittore per che cosa, o in che modo scrittore di queste nuove "cose" che ancora non sapevo bene in che consistessero, all'infuori dell'astrazione del pronunciarle: libertà, democrazia, equità e giustizia sociali, dignità e non sfruttamento dell'individuo. Ed è nei giorni di questa tesa, fiduciosa, aperta ma anche inquieta aspettativa di diventare uno scrittore d'altre cose, che s'avvia il mio rapporto con Vittorini. Fu quando mi capitò per la prima volta in mano un numero dell'*Unità* di Milano, e non della clandestinità, ma dell'ufficialità del partito che più di tutti, in uomini, energia, volontà, aveva dato alla Resistenza, e caporedattore di quell'edizione vidi che si firmava Vittorini, un letterato di cui, allora, conoscevo non

tanto *Conversazione in Sicilia*, o la sua militanza su *Solaria*, ma soprattutto *Americana*, l'antologia che per un certo tempo era stata un nostro testo obbligatorio: e ne risultava un letterato e scrittore al quale, istintivamente, sentii che avrei voluto assomigliare.

Non sono buono storico, non mi informai fino a quanto durasse la militanza giornalistica di Vittorini in quel giornale. D'altra parte, a me bastavano il peso, il significato, la posizione polemica, se non rivoluzionaria, che significava l'essere stato, in quei mesi, capo redattore dell'*Unità*.

Di Vittorini, veramente, io avevo avuto un'altra testimonianza di attività giornalistica per certi suoi articoli, o sunti o citazione di passi di articoli, letti su *Il Bo'. Il Bo'*, per coloro che non lo sanno (e non perdono niente a non saperlo) era il giornale dei G.U.F. di Padova, un giornale che in quelli anni del '40, viveva più di riporti che di vita propria, soprattutto di riporti e di citazioni da *Libro e Moschetto,* che era il giornale dei G.U.F. di Torino, o dall'*Universale* di Berto Ricci: giornali dove il nome di Vittorini tornava con una sorta di insistenza di duplice valenza: carico da una parte di immediata partecipazione, di adesione, di convinzione, perfino in senso protettivo; e dall'altra poteva tornare con un senso astioso di polemica, di negazione magari non dell'intelligenza, ma di consenso negato a questa intelligenza oppure talmente mercanteggiato da diventare negazione e, comunque, non ammirazione di sicuro.

A parte questo, sporadico, non organizzato, non continuativo incontro, e più con articoli polemici e "politici" che con racconti o articoli di letteratura, io, di Vittorini, in quegli anni di prima della Resistenza, avevo letto – l'ho già detto sopra – *Conversazione in Sicilia*, oltre a, e soprattutto, *Americana*. E *Conversazione in Sicilia* – se mi permettete il termine dimesso, colloquiale – mi era piaciuto poco, o meglio avevo capito poco in quel libro. Ne avevo avvertito l'irruzione, l'*introibo* così di rottura su precedenti registri letterari, e questo lì per lì mi provocò, però non mi convinse. Fu una lettura sempre più frettolosa, alla fine quasi irritata.

Forse per quel tanto di calamitante, in positivo e in negativo con il quale il suo nome mi era apparso, e mi era apparso in quel modo lì, Vittorini, nell'estate del '45, quando dovevo cominciare ad essere scrittore anche in senso tecnico, mi apparve subito come il più giovane tra gli scrittori italiani, il più aperto, il più propenso all'eresia nel senso di uno che dell'eresia andava in cerca, che la pronunciava volentieri. Allora diciamo il più luterano tra quelli conosciuti dalla pagina o mediante avvii di corrispondenza e di sostegno come quelli che lo scrittore giovane cerca, e forse deve cercare, dallo scrittore più adulto, più avanzato in esperienza e conoscenza e tecnica, in pratica e in grammatica. Ed era proprio di un sostegno come quello lasciatomi intravvedere da Vittorini che io allora avevo bisogno, di quella risonanza, e come complicità, luterane: un essere protestanti, però mai a vuoto, un essere protestanti però mai solamente sentimentale, un essere luterani, ma sempre fortemente, ideologicamente – come avrei imparato più tardi che si dice – precisi, anzi ferrati. E fu in questa prospettiva, ovviamente molto "personale", fu in questo consenso che io lessi i primi numeri di *Politecnico*.

Il Politecnico – lo sappiamo – voleva essere quello spazio culturale dove tutte le tecniche, le frazionate tecniche dell'uomo si incontravano per costruire una politecnica, la cifra riassuntiva capace di ridare unità a tutto quello che era frazionato, irregolare, disperso. Ma in realtà, nella realtà effettuale delle cose, questa, anche se ereditata da Carlo Cattaneo, è una provocazione culturale, e basta. Oppure, ancora peggio, è un ritorno alla vecchia aspirazione della Scolastica, com'era stata ereditata da Alberto Magno su un indiretto Aristotele. Era tutto fuorché una novità. Io invece ne rimasi incantato, e solo

dopo ne capii le ragioni proprio perché, sotto l'aspetto del nuovo, del rivoluzionario, del mai tentato prima, non era altro che la vecchia predicazione cattolica. Sentirmi predicare una politecnica, come regno di tutte le tecniche, come il confluire di ogni apporto umano a una sorta di bonificante – proprio in senso bancario – categoria dove tutte queste varie, frazionate, specialistiche tecniche possano ritrovarsi, estrarne una universale capacità di risposta a tutte le domande, i diritti ed i doveri dell'uomo – e ricordiamo, tra i titoli vagheggiati da Vittorini, "I diritti dell'uomo" – per me fu come ritrovare il vecchio, avvolgente, caldo, protettivo, e alterativo, involucro cattolico. Stavolta sotto specie di marxismo, e con la complicità, naturalmente involontaria, di Vittorini.

Io sono convinto che Vittorini, del marxismo, più che un'afferrata idea, una approfondita idea, una dominata idea, una conoscenza diretta dei testi, delle polemiche, degli influssi, delle composizioni, delle estrinsecazioni del marxismo, avesse un possesso sentimentale, o meglio: che il marxismo, per Vittorini, fosse l'aspetto armato del suo luteranesimo di fondo, quindi largamente passibile, come infatti fu, di eresia.

Noi sappiamo che l'aspetto peggiorativo dell'ideologia è quello di mimetizzare un interesse non universalmente umano, ma di fazione, di parte, di categoria, presentandolo come umanamente universale. Ora, secondo me, Vittorini nel marxismo annusò – sì, proprio in senso anzitutto animale – subito un sospetto generale di ideologia in senso peggiorativo, come mimetizzazione di scopi universali, cioè politici. Da qui la conseguenza immediata di un distacco, di una eresia: il distacco fu quello dalla sartriana teoria dell'*engagement*, l'eresia immediata quella per cui lo scrittore deve addirittura *s'engager à ne pas s'engager*.

Fu in questo periodo o pressapoco, fu mentre il giovane scrittore diventava sempre più scrittore in senso tecnico, che si aprì, proprio tecnicamente, il mio disaccordo con Vittorini.

Quella tensione centrifuga, quell'irrequietudine tesa, affascinata quasi dall'eresia, quella volontà luterana di dissenso che era stata il momento fascinatorio dei primi incontri con Vittorini, mi sembrava che stesse sempre più diventando qualcosa che portava alla dispersione, alla mutevolezza, a volte perfino al capriccio cioè ad una irrequietudine non positiva. Mi guarderò bene dal dire quello che da qualcuno pur è stato detto, cioè che Vittorini scriveva i libri che non scrisse, attraverso quelli che i giovani gli facevano leggere. Questa, più che una calunnia direi che è una volgarità. Anche se resta il fatto che la tensione vittoriniana, almeno da un certo punto in poi, cominciò a dare la sensazione di non essere più positiva, e non solo dispersiva, non solo irrequieta, non solo mutevole, ma, come ho detto prima, perfino capricciosa. Da qui la mia divaricazione, e non solo la mia. Il che non significa affatto dimenticarsi del peso della militanza vittoriniana e, men che meno, ridurla, come pur alcuni vorrebbero, a quella di un "produttore di cultura".

1986.

Elvio Guagnini

MAESTRI CERCANDO: ESORDI NARRATIVI DI ELIO VITTORINI

Il profilarsi frequente di particolari interessi critici o storiografici (il rapporto politica-cultura, letteratura-industria, la storia delle riviste, p. es.) o la moda di certi decenni del Novecento (gli anni Cinquanta, Sessanta, o Trenta), ritenuti nodali e poi (magari talvolta altrettanto frettolosamente) dimenticati, ha comportato di necessità, e da vari punti di vista, una conseguenza: la ripresa, con spessori vari, del discorso sulla figura di Vittorini.

Sullo scrittore siciliano – a scorrere la più recente bibliografia della critica – si registrano (anche negli ultimi tempi) contributi critici e documentari per metterne a fuoco il ruolo, le dimensioni in rapporto ai diversi contesti in cui si colloca la sua attività, aspetti e tendenze che permettono di fissare meglio il quadro e la storia della personalità al di fuori dei clichés e dei topoi critici sui quali riposava l'immagine consolidata dei manuali.

In questo senso, dapprima la ristampa del *Politecnico*, quindi la pubblicazione delle lettere[1] quindi (ancora) la comparsa di alcuni studi intorno a questa esperienza hanno avuto l'effetto di spostare l'attenzione della polemica Vittorini-Togliatti (che aveva concentrato, precedentemente, e quasi esclusivamente, ogni aspetto del discorso sulla rivista) al problema del progetto (utopia e realtà) culturale e politico del periodico, alle qualità di Vittorini organizzatore di cultura, giornalista, alla complessa e dinamica organizzazione (anche grafica: per l'apporto di Albe Steiner) del periodico (settimanale e poi mensile) nel quadro della pubblicistica del secondo dopoguerra. Allo stesso modo, diversi studi sugli esordi critici e artistici (e politici) dello scrittore hanno contribuito – da alcuni anni – a far uscire dal mito e a definire meglio la formazione di Vittorini con tutte le sue contraddizioni e salti di qualità.

La pubblicazione delle lettere degli anni Trenta e Quaranta (che ha anche suscitato qualche perplessità circa il metodo editoriale seguito – cfr. Giovanni Falaschi, *Vittorini senza lettere*, in "Belfagor", XLI, 2, 31 marzo 1986, pp. 225-230 – e le lacune probabili) attende in ogni caso di essere completata. Così come si attende il completamento di una conoscenza puntuale e filologica del periodo in cui Vittorini si dedicò alla pubblicazione dei *Gettoni* presso Einaudi: una documentazione (ancora negli archivi della casa editrice) che dovrebbe far luce ulteriormente sul complesso e difficile problema del Vittorini organizzatore e consulente editoriale che – con i propri consigli (e censure) – aiutava gli scrittori (spesso) a montare e costruire le proprie opere di autori in formazione (tipico il caso di Fenoglio e della pubblicazione dei *Ventitré giorni della città di Alba*): un capitolo altrettanto importante di altri nella definizione della poetica di Vittorini e della sua politica culturale, del suo (non facile da definire) rapporto con la cultura del secondo dopoguerra.

Altri importanti e recenti contributi da segnalare riguardano la vicenda del rapporto con il fascismo (movimento e regime): in particolare, per gli anni Trenta, la collaborazione a imprese scrittorie di sostegno a eventi del regime (la vita "esemplare" di Italo Balbo, pubblicata con le relazioni sulla "gesta atlantica", sotto la firma di Malaparte e Falqui e attribuitagli da Lorenzo Greco: cfr. *Vita di Pizzo di Ferro: Vittorini e lo pseudo-Malaparte*, in *Censura e scrittura*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 13-50), la collaborazione (e il

1. *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a c. di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977; *I libri, la città, il mondo*. *Lettere 1933-1943*, a c. di C. Minoia, ivi, 1985; *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

suo segno) al *Bargello* (organo della Federazione fascista di Firenze) e la posizione di fronte alla guerra di Spagna: evento che lo stesso scrittore ha spesso ricordato come causa coinvolgente di svolte decisive nella sua attività e atteggiamenti: svolte che sono testimoniate del resto – nel loro manifestarsi – da un articolo assai controcorrente inviato allo stesso giornale (non pubblicato) e poi edito da Falaschi (E. Vittorini, *Elio Vittorini: lettera al "Bargello"*, con un inedito sulla guerra di Spagna, a cura di G. Falaschi, in "Inventario", n.s., n. 13, I quadrim. 1985, pp. 7-30).

Anche il profilo biografico di Vittorini giovane è venuto ad arricchirsi notevolmente. Vorrei, tra tutti, ricordare un volume (non troppo conosciuto, ma importante) della prima moglie di Vittorini (la sorella di Quasimodo), la "Rosina", che lo scrittore volle ribattezzare letterariamente "Delfina" (come la "fanciulla del mio romanzo", le scrisse Vittorini il 6 gennaio 1930). Il volume di Rosa Quasimodo (intitolato *Tra Quasimodo e Vittorini* e pubblicato nel 1984 ad Acireale nelle edizioni di "Lunario nuovo" con un acuto *Saggio introduttivo* di Mario Grasso) contiene un vasto apparato documentario (fotografie dell'album di famiglia, lettere di Rosa Quasimodo, di Vittorini, di Quasimodo, e autografi quasimodiani: inediti e varianti). Ed è anche – vorrei sottolineare – un lucido e sobrio documento memoriale di Rosa Quasimodo che rievoca (in pagine anche di grande intensità, talvolta drammatica) eventi successivi della propria vita: tra gli altri, l'infanzia trascorsa in varie località della Sicilia al seguito della propria famiglia (il padre era capostazione); l'incontro con Elio Vittorini, giovanissimo, figlio di un collega del padre; la fuga dei due innamorati da casa (Vittorini aveva 19 anni); la vita a Gorizia, dove i due sposi erano stati inviati (dopo il matrimonio riparatore) presso il fratello di lei (ingegnere e costruttore di ponti e strade), dove Elio si rimise a studiare, e dove – ancora – abitarono nella pensioncina della signora Ursich; l'inverno rigido trascorso a Siracusa nel '28-'29, dove Elio lavorò alla prefettura; il nuovo soggiorno goriziano dove Vittorini lavorò (tra l'altro) al *Brigantino del papa*, rimasto poi inedito fino al 1985; la separazione, quando Elio volle vivere a Firenze a contatto con il mondo intellettuale di punta di quegli anni, e dove lavorò alla *Nazione* e collaborò a *Solaria* e al *Bargello*, gli incontri e i contatti con quel mondo; la vita insieme a Firenze; la nuova separazione in seguito alla partenza di Elio per Milano; quindi, il ritorno di lei a Gorizia, dai suoi, e la separazione definitiva, alla fine "agevolata" da tutti e due i coniugi.

Se ho voluto citare cosi dettagliatamente il contenuto di questo importante scritto, l'ho fatto per due ordini di motivi: anzitutto perché mi sembra rilevante che si dia corpo al progetto di una biografia dello scrittore (con date e testimonianze precise, anche relativamente agli anni dell'infanzia, dell'adolescenza ed età giovanile) a illuminare il rapporto tra l'evento biografico e la sua traformazione e conversione in materiale utilizzato nell'opera a varie altezze e livelli; in secondo luogo, per illustrare la parentela assai stretta (ma, certo, non definibile automaticamente, meccanicamente) tra l'inquietudine di fondo che si profila nell'universo umano, esistenziale di Vittorini uomo (il suo desiderio di conoscere, inserirsi in nuovi orizzonti, le sue insofferenze, idiosincrasie, desideri di affermazione, egoismi anche) e il tenace sperimentalismo e inquietudine di ricerca espressiva che domina l'attività dello scrittore.

Ancora nel 1974, la pubblicazione nei *Meridiani* di Mondadori dei due volumi delle *Opere narrative* a cura di Maria Corti, aveva avuto il merito di proporre di seguito e con chiarezza (nella sezione conclusiva dei *Racconti*: su cui si vedano le puntuali note ai testi di Raffaella Rodondi) la produzione narrativa giovanile (racconti e frammenti di progetti più ampi) degli anni Venti e Trenta. Una produzione assai disomogenea e discontinua, ma

di interesse notevole proprio per il segno diverso, le svolte e le direzioni varie imboccate dalle prove, dai tentativi, dalle ricerche, dai risultati più interessanti del lavoro di questo scrittore.

Nel 1957, raccogliendo (e frammentando a suo modo) i propri interventi critici nel *Diario in Pubblico* (Milano, Bompiani), Vittorini ritagliava un polemico passo di un articolo apparso nell'*Italia letteraria* del 1929 (*Scarico di coscienza*) con cui intendeva documentare (così commentava allora) la propria posizione "europeista" e polemica – affermava – contro la "cultura ufficiale in campo letterario", invocando come numi tutelari della propria ricerca nuovi punti di riferimento in linea con certa sperimentazione solariana di cui si avrà modo di parlare. È assai significativo il titolo attribuito negli anni Cinquanta a questo frammento, *Maestri cercando*, che si riferisce pertinentemente all'inquietudine, alla volontà di conquistare delle coordinate precise in un viaggio attraverso modelli e istanze letterarie e, più latamente, umane, polemiche e politiche, non agevoli da definire nei fini, nei mezzi e nelle modalità di utilizzazione.

Riesce assai singolare, al lettore d'oggi con la sua visione d'assieme proiettata verso (e condizionata dal) Vittorini più maturo, prendere atto della tenace resistenza del modello malapartiano fin dentro gli anni Trenta, in quel 1933 (12 gennaio) in cui Vittorini, dopo aver già affermato il peso di un Proust o di uno Svevo nella propria esperienza, può invocare l'intervento "sanitario" di Malaparte (allora a Parigi) nei confronti della giovane intellighenzia italiana: "(...) spesso mi chiedo – gli scriveva – perché mai non viene a rimettere un po' di sgomento, cioè di ordine, nelle cose letterarie d'Italia, che vanno malissimo, grazie a un nugolo di 'giovani inquieti' [detto, naturalmente, con ironia] che ora si impone: tutti per Betti o per De Amicis […] . Ma sa che il 50% di quanti scrivono sui giornali non fa che richiamare l'attenzione della censura su un libro, su un film, su un quadro? Tutti più questurini dei questurini. E tutti a caccia dell'immorale. Insomma: tutti prefetti." (E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 3.)

È chiaro che – qui – agiva il richiamo positivo di Vittorini verso il personaggio estroso, inquieto, controcorrente, aperto a esperienze spesso contraddittorie quali risulta (e risultava) Malaparte. E, forse, è proprio questo il senso di quel richiamo alla necessità di mettere "ordine" attraverso un "po' di sgomento", cioè di disordine con cui sconcertare il panorama di conformismo ufficiale al limite del persecutorio e del poliziesco. Più che l'opera, e il modello letterario malapartiano, veniva qui invocato un modello mitico di anticonformismo a oltranza, la necessità di scompigliare abitudini e piattezze solidificate e solidificanti.

Se giriamo all'indietro il film della carriera letteraria di Vittorini agli esordi (nella seconda metà degli anni Venti), il quadro ci risulta meno epicamente teso anche se non privo di un'inquietudine sperimentale ancorché sviluppata soprattutto in chiave di contraddizioni e variazioni di registro prevalentemente letterarie (sotto questo profilo, almeno, appare la sua irrequietezza, poi – più tardi – sviluppata anche in chiave politica: così, nella stessa lettera a Malaparte del 1933 appena citata).

La critica su Vittorini, da quella divulgativa e illustrativa a quella più analitica e specifica, ha ampiamente discusso e illustrato gli esordi 'strapaesani', malaparteschi (suggestioni soprattutto dell'*Avventura di un capitano di sventura*, 1926) e rondeschi, di un Vittorini giovane a caccia di suggestioni polemiche e di ragioni di stile che fossero anche strumenti di conoscenza a più ampio raggio.

È un fatto che il "populismo" di fondo (ambiguo) delle sue prove in prosa e narrative

d'esordio è svolto in registri e attraverso angolature e ottiche non omogenee. Ma ciò dipende anche dal "taglio" delle singole prove che vengono raccolte nella sezione *Racconti* della citata edizione mondadoriana (vol. II, pp. 685 sgg.): una varietà che bene si accorda con la multiformità che poteva definire (nella storia della prosa del tempo, a quell'altezza cronologica) ciò che poteva essere compreso anche nella più vasta categoria del "capitolo", della "prosa d'arte", del racconto-evocazione di terza pagina e via dicendo: ciò che spiega anche le affinità e le differenze (per esempio) tra un abbozzo narrativo come il *Ritratto di re Giampiero,* prezioso ritratto psicologico (o i tratti paralleli del *Brigantino del papa*, arieggianti la prosa cinquecentesca), e le pagine liricheggianti e ricercate di *Saluto a Bologna* o certe inflessioni al tempo stesso sensuali e secche di *San Martino*, la ricerca di un'incisività poetica nella rappresentazione della felicità vitale di *Inverno al mare*, l'ironia e la precisa percezione oggettuale di *Sogno di caccia*, le intense prove di paesaggismo realistico e insieme baroccheggiante di *Approdo in secca*, le impercettibili e pure materiali palpitazioni della sensibilità – di sapore proustiano – dei frammenti narrativi del romanzo del *Ballo dei Lagrange*, le ironie e autoironie sottili e ambigue del *Mio ottobre fascista*.

Insomma un percorso, ma anche un viluppo (1927-1932: se ne sono indicati solo alcuni punti di riferimento) di non facile decifrazione, un po' eclettico e magmatico.

È un fatto che, alla luce di prove più compiute e complesse (allora inedite – come *Il brigantino del Papa* – o edite a sancire e definire un'immagine più ufficiale dell'autore, come *Piccola borghesia*, 1931), questa successione e intreccio acquistano un senso diverso.

A illuminare gli anni giovanili di Vittorini, la sua formazione letteraria è poi sopravvenuta la pubblicazione (Milano, Rizzoli, 1985) dell'inedito *Il brigantino del Papa*, a cura di Sergio Pautasso.

Fino a questa pubblicazione, il libro era assai citato da critici e biografi con rinvii sempre sommari e (ovviamente) enigmatici ai pochi tratti noti che sembravano richiamare il più complesso tentativo romanzesco.

La stesura del *Brigantino*, come ci informa la moglie Rosa Quasimodo, avvenne dopo il ritorno a Gorizia da Siracusa, nel 1929, prima della partenza per Firenze. Un periodo di lavoro intenso, come ricorda la Quasimodo: "Pubblicava articoli e scriveva racconti e un romanzo *Il Brigantino del Papa* che poi non pubblicò. Non possedeva una macchina da scrivere, era troppo costosa; per risparmiare tempo lo aiutavo a copiare a mano il manoscritto. Aveva l'abitudine di scrivere apportando correzioni alla stessa pagina".

Gorizia, dunque: una città su cui la futura già auspicata e dettagliata biografia di Vittorini ci dovrebbe indicare con maggiore precisione il numero e il periodo esatto dei soggiorni dello scrittore. Una città, ancora, che ebbe un qualche ruolo anche nell'attività dello scrittore stesso: ambiente e personaggio del primo dei racconti di *Piccola borghesia*; luogo di esperienza di vita da cui Vittorini (ricorda sempre Rosa Quasimodo) ricaverà spunti per una definizione di qualche personaggio della propria opera, come la protagonista simbolico-tragica di *Erica e i suoi fratelli* (il romanzo – poi abbandonato – cui Vittorini lavorava nel 1936), che era un "personaggio vero", una vicina di casa di cui la Quasimodo indica pure l'indirizzo.

Una città, ancora, di cui Vittorini (se non per il primo periodo) – come risulta dalle lettere alla moglie – doveva conservare un ricordo piacevole negli anni successivi, sia

perchè desideroso di superare i momenti critici della propria vita familiare sia perchè ormai teso alla vita nelle grandi città ("A Gorizia mi trascuravo perchè non conoscevo nessuno", scrive il 27 dicembre 1929; "Io per te invece mi piegherei a tutto. – scrive il 2 gennaio 1930 – Tornerei quasi a Gorizia. Andrei in montagna come podestà per averti vicina"). E ricorda, invece, con affetto il periodo in cui loro due abitavano a Gorizia, soli e senza genitori, nella pensione della signora Ursich. A Gorizia, dunque, viene anche alla luce – come si è detto – *Il Brigantino del Papa*: un romanzo – come ha ricordato Pautasso nella sua introduzione (misurata e documentata) – iniziato a Gorizia nel 1927 e concluso in una stesura definitiva già nel febbraio del 1928, come risulta da una delle lettere a Falqui in cui Vittorini pregava l'amico critico di consegnarlo a Malaparte per la pubblicazione. Cadute ben presto le speranze di pubblicarlo, Vittorini pensava di ridurlo a racconto lungo (è forse a questo lavoro che accennava la testimonianza di Rosa Quasimodo). Su due fatti non si può non concordare con il curatore dell'edizione citata del *Brigantino del Papa*: anzitutto sul fatto che, nelle note pubblicate in appendice a questa nuova stesura o rifacimento (forse le pagine più interessanti del libro!), lo scrittore prende le distanze anche se non rinnega la precedente esperienza "giovanile" compiuta sotto il segno e la suggestione di Malaparte.

In secondo luogo, sul fatto che *Il brigantino del Papa* costituisce un documento interessante a conoscere la formazione dello scrittore, non certo a "scoprire un capolavoro segreto e nascosto": un documento, dunque, che aveva il chiaro carattere di "esercizio giovanile" e che illumina, ancor meglio di quanto fosse possibile fino a oggi, il "salto" compiuto dallo scrittore quando scrive i racconti (almeno alcuni racconti, le prove più interessanti) di *Piccola borghesia* e le opere successive degli anni Trenta: testi, tutti, che fanno seguito alla citata e discussa pagina *Scarico di coscienza* (del 1929) in cui Vittorini rivendica – si è già ricordato – la più stretta parentela con "Proust, con Gide, con il pensiero europeo", la necessità di respirare a fondo un'"aura (...) di scambio e di rispondenza" tra cultura italiana e cultura europea" senza – peraltro – rifiutare esplicitamente la lezione rondesca che era stata presente nell'opera precedente e che avrebbe continuato a esercitare la propria influenza ("E noi non siamo proustiani come non siamo rondeschi. Non siamo nemmeno gidiani; non siamo né scolari di Joyce, né accoliti della N.R.F. L'aura che respiriamo è di scambio e di rispondenza").

In questo senso, dunque, si tratta di una dichiarazione di disponibilità (significativo il richiamo a Svevo) ma anche di equilibri ancora necessari tra spinte e suggestioni diverse e di autonomia attiva (e relativa) delle stesse alla ricerca di una propria originalità. Qualcosa di simile a quella ricerca di originalità fra tradizione italiana e nuovi approfondimenti europei – su una linea di cauta disponibilità borghese – che caratterizzava la linea di "Solaria", e che qualcuno (nelle stesse linee programmatiche) ha giudicato ambigua (e che certo conduceva, oltrechè allo sperimentalismo – nei casi migliori – all'eclettismo).

Il Brigantino del Papa resta – in ogni caso – al di qua di questa linea e si inquadra in una tendenza che documenta il rapporto di Vittorini con la "Ronda" e con il culto della tradizione classicistica da un lato, da un altro lato con l'ideologia e la prassi di scrittura della linea "strapaesana", in particolare con Malaparte.

Ma cos'è questo *Brigantino del papa*? È il racconto di una strana avventura vissuta da un papa (Pompilio) che sfuggito – con un esilio volontario – a una corte e a una città troppo mondanizzata e dedita ai piaceri, che egli ha cercato invano di riformare nei costumi, incappa in un pittoresco brigantino ligure di marinai-pirati-contrabbandieri. Dapprima, essi si fanno un punto d'onore della presenza del Papa sulla loro nave e,

quindi, corrotti dall'ozio e insospettiti da una navigazione non troppo felice e agevole, traviati e rammolliti dalla presenza a bordo di una seducente gitana di Galizia che li sobilla, gli si rivoltano contro e gli recano un oltraggio osceno che lo conduce a morte.

L'oltraggio è consumato da un membro della ciurma (una ciurma che dovrebbe rappresentare lo spirito passivo della "folla", sedotta dalle suggestioni collettive anche se non malvagia in sé: manovrabile – cioè – dalle seduzioni). Ed è consumato ai danni di un personaggio frustrato e oppresso dagli eventi, costretto a rinchiudersi in una ombrosa introversione e in pratiche scientifiche e pseudoscientifiche, in una vita selvatica e solitaria cui solo il generoso e sensibile comandante del brigantino, il capitano Fregoso, sembra interessato con pietà e con intelligenza umana. Il libro nell'insieme appare interessante (per i suoi rinvii simbolici, per lo sforzo metaforizzante) ma anche faticoso e intellettualistico, per l'assenza di un reticolo di rinvii più precisi e mordenti a una più sofferta esperienza storica e umana come sarà il caso di *Conversazione in Sicilia*.

Forse, troppi elementi del progetto restano – appunto - nel progetto, o sottintesi o impliciti, espressi in simbologie e riferimenti di superficie senza agganci più vincolanti con significati e contesti di maggiore profondità: così, lo sbando e il disorientamento; i valori della tradizione ricercati e smarriti; lo spirito popolare e "ordinario" di un'Italia alla ricerca di punti di riferimento; l'estrinsecazione di una violenza purificatrice che permette di recuperare la coscienza dei valori.

Tutto rimane al di qua di un più stretto collegamento tra simbologie, contesti e progetto ideologico e culturale. Il disegno appare ancora incerto e velleitario, anche dal punto di vista letterario e linguistico. Così il linguaggio appare inadeguato (come il disegno narrativo, e il progetto di fondo) a rappresentare un discorso di qualche chiarezza. Vorrebbe illuminare un profilo chiaro e ambiziosamente ampio, esplicito, e invece risulta intenso (significativamente) solo quando rappresenta reazioni interiori, individuali, solitarie. Sfugge il contatto tra il simbolo e il contesto; e rischia di sfuggire pure il ritratto interiore.

Viene a mente un altro scrittore che – in quegli stessi anni (anche su "Solaria" e poi per proprio conto) - praticava la via dell'uso della tradizione classicistica per fare (però, più a fondo) il verso alle deformazioni della realtà e della letteratura, alle ipocrisie e falsificazioni del linguaggio tout court e del linguaggio letterario: ma era Gadda, quello (tanto per intenderci) di *Tendo al mio fine* pubblicato su "Solaria" e poi del *Primo libro delle favole*: quello di un'esperienza che coinvolgeva (effettivamente) nel proprio discorso un impegno polemico autobiografico e dolorosamente individuale e un impegno di polemica di costume e sociale e politica anche attraverso la forma (quella forma – avrebbe scritto molti anni dopo Vittorini – che rifletteva una tensione tra l'autore e i propri personaggi, tra osservazione e giudizio).

Nel *Brigantino* Vittorini resta al di qua di un discorso più esplicitamente coinvolgente, anche se non manca di pagine di tensione fantastica e avventurosa, anche se interessanti dal punto di vista sperimentale e con alcuni tratti di qualità cólta: con richiami alla prosa toscaneggiante della tradizione classicistica; a inflessioni popolareggianti; a una ben nota tradizione comica e burlesca; a qualche tratto dell'invenzione del Baretti (il capitano Fregoso richiama da lontano Aristarco Scannabue della "Frusta Letteraria"); a una proliferazione barocceggiante di immagini; a qualche vezzo di ricerca espressiva alla Rabelais.

Il *divertissement* e la ricerca immaginaria, talvolta, mostrano lo sforzo e lo stesso autore è costretto a illustrare e facilitare al lettore certi passaggi: "Qui starebbe a un punto

il lettore di avanzare dubbi e sorrisi sulla naturalezza di questa Istoria, e magari di perder l'interesse con cui l'avrà accettata di prima acchito, se, continuando così sottomano la narrazione io non volessi spiegar di mio l'intricato carattere e l'elevata fantasia del capitano".

Certo, di più alta intensità rimangono – in questa prova – le sequenze barocheggianti o certe sequenze espressionistiche o certi tratti di sensualità descrittiva, abilmente e sentitamente prodotti. Nella maggior parte dei casi, nulla di più di una ricerca puramente letteraria, anche se di livello. In ogni caso, la rivelazione di un'incertezza del disegno di fondo che cerca (a mio avviso) i tratti di un più ampio progetto cognitivo attraverso il solo discorso letterario con il supporto di allegorie e metafore piuttosto oscure e ambigue.

Forse, proprio per questo, Vittorini decise abbastanza presto di abbandonare la prova (dopo il provvidenziale rifiuto malapartiano della pubblicazione), di consegnare il manoscritto a Falqui e di puntare a una ricerca su altri piani e verso altre (e più produttive e decisive) direzioni.

A questa ricerca tutta letteraria, fondata (come Vittorini ricorda nelle note in appendice) su un'"educazione letteraria, fattasi tutta fra i Lasca, i Berni, i Cellini, i Tassoni, i Voltaire, i Casti e i Casanova" (e Rabelais, e Malaparte, soprattutto) ora venivano opposti altri modelli: i "veri maestri della letteratura contemporanea", cioè "Proust e Svevo": un riconoscimento – ricorda – che gli aveva ridotto lo slancio verso i vecchi modelli letterari e aveva costretto la "speculazione" del suo "mestiere letterario" a rimanere "limitata, con il concorso dei classici, a Proust e a Svevo".

Si trattava di un'ironia? O si trattava del riconoscimento dei propri limiti in quest'opera *(Il brigantino del Papa*) e di una volontà di avviamento ad altre e diverse prove?

Bisogna, in ogni caso, riconoscere che i racconti di *Piccola borghesia*, pubblicati nelle edizioni di "Solaria" nel 1931, segnano una svolta netta e rivelano una narrativa di tutt'altra taglia.

La critica ha avuto modo anche di sottolineare i limiti letterari (e di letterarietà borghese) dell'esperienza. Ed è anche un fatto che, se confrontiamo alcune pagine di quest'esperienza con le prove successive, non possiamo non riconoscere la validità di questi rilievi. Così come, leggendo le pagine che rinviano al disegno del romanzo *Il ballo dei Lagrange*, non possiamo non riconoscere il velleitarismo e l'esilità di certo modo di riprendere la lezione proustiana; così, ancora, leggendo certi tratti e profili del mondo burocratico e impiegatizio dei racconti del "ciclo" di Adolfo (è stato detto), possiamo lamentare una penetrazione ancora troppo esigua dei contesti che stanno alle spalle di quell'universo, un eccessivo isolamento del "caso psicologico" e delle riflessioni interiori.

Ma non possiamo fare a meno di procedere per confronti e per profili dinamici. Ora si affaccia la dimensione nuova dell'ironia, la penetrazione delle contraddizioni del personaggio, l'esplorazione della sua indolenza, sensualità, fantasie, velleità, impotenza, desideri, retropensieri, ecc. In particolare, tutto ciò si realizzava in un linguaggio che rifletteva direttamente queste contraddizioni e questi movimenti interiori. E lo scrittore prendeva confidenza con un'articolazione immaginativa che esplorava un universo che era quello di un progetto preciso: l'indagine sull'uomo tra natura, storia, obbligazioni e rituali societari, volontà di autonomia e condizionamenti.

I modelli (maestri) europei ora venivano a soccorso e offrivano l'occasione – in qualche caso – di una maggiore autonomia: come nella prosa assai matura e profonda de *La mia guerra* (il racconto che apre *Piccola borghesia*).

Qui, sullo sfondo di una Gorizia tra l'inizio delle ostilità tra Italia e Austria e l'ingresso in città delle truppe italiane, viene rappresentato un gruppo di bambini che vive la propria esperienza tra fantastica, avventurosa e drammatica: implicitamente, ma profondamente, come può avvenire (con tragicità gioiosa) nella vita dei bambini, lucida e fantastica in tutti i propri atti e pensieri. Non a caso, a proposito di questo racconto (dove è vivo il senso della fantasia ma anche quello reale e concreto della morte: si ricordi l'episodio del colera e del cadavere che i bambini rassettano e sistemano), è stata evocata la suggestione su Vittorini di una immaginazione plastica e cinematografica. Ma vorrei ricordare, conclusivamente (a proposito di questo racconto che apriva il primo libro pubblicato di Vittorini), un fatto: era proprio in questa tensione e ambiguità acuta tra simbolo e realtà radicata nel dolore e nell'esperienza concreta dell'uomo e della storia (una storia dalle superfici lucide e dalle radici oscure e dolorose) che iniziava la più ricca vicenda di Vittorini scrittore: quello – per intenderci – di *Conversazione in Sicilia*.

1986.

Cesare De Michelis

VITTORINI: L'AUTORITRATTO

Quando, all'inizio di quest'anno [1986], cominciarono le celebrazioni vittoriniane, uno degli affettuosi contradditori di Vittorini, Franco Fortini, scrivendo sull'*Espresso* vide il suo pezzo pubblicato con un curioso titolo: *Ma esisteva Vittorini?*. Una domanda che sottolineava, se si vuole, un sentimento di distanza tra la presenza reale di Vittorini nella nostra cultura e l'evocazione simbolica della sua figura.

Direi che questa contrapposizione tra una sua presenza simbolica nella nostra cultura, da nume tutelare, e, contemporaneamente, una modesta presenza della sua opera letteraria nel nostro lavoro quotidiano, è abbastanza remota. Si potrebbe anzi dire che la figura di Vittorini in qualche modo ha assunto un rilievo particolare nel panorama delle lettere italiane proprio in funzione paradigmatica, quasi il prototipo dell'intellettuale impegnato, carico di tensione morale, un punto di riferimento in questi dibattiti ideologici che nell'arco di quarant'anni si sono spesso sviluppati dentro o ai margini del dibattito letterario. Si potrebbe anche dire che la presenza di Vittorini nel contesto letterario di questi ultimi anni, ma anche di anni un po' piu remoti, è abbastanza inconsueta, cioè prevale sulla conoscenza diretta del testo, sull'attenzione critica ad esso, un'immagine che mi permetterei di definire un po' mitica e favolosa di se stesso. E si può anche sostenere, con qualche prova, che alla mitizzazione della propria figura di intellettuale, a trasformare la propria storia in una vicenda esemplare, Vittorini stesso abbia contribuito coscientemente e, in qualche misura, programmaticamente. Questo contraddice in parte, forse, il giudizio che Natalia Ginzburg con parole molto belle dà di Vittorini nel programma di questo convegno, non nel senso che Vittorini possa aver detto bugie, quanto che il suo desiderio di verità è assai più radicato nei valori che nella precisa citazione di fatti o nella puntuale corrispondenza della sequenza cronologica degli stessi.

Il principio fondamentale su cui Vittorini costruisce questa propria immagine di sé, è quello di recuperarla, soprattutto nell'immediato dopoguerra, in alcuni testi fondamentali; mi riferisco certamente anche alla prefazione del *Garofano rosso*, ma soprattutto a un testo che Vittorini cita parzialmente nel *Diario in pubblico*, un testo che in qualche modo segna anche una specie di conclusione della fase più intensa della sua attività letteraria: *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei stranieri,* pubblicato in una data molto significativa, circa a metà del 1949, l'anno cioè in cui esce l'ultima opera narrativa di Vittorini, lui vivente, *Le donne di Messina*; e l'anno in cui evidentemente qualche cosa si rompe nell'entusiasmo creativo che aveva caratterizzato il periodo tra il 1945 e il 1949. Questo bilancio autobiografico che Vittorini tenta ha un valore simbolico ed esemplare rispetto al modo in cui riesce a rileggere la complessità della propria esperienza letteraria. Va detto che anche in queste pagine si riconosce subito quanto, anche i dettagli, gli elementi particolari, non immediatamente significativi della descrizione della propria vita, assumano invece un valore fortemente pregnante per colorarla nella direzione che Vittorini tiene a dare a questo itinerario.

L'autobiografia vittoriniana comincia così: "Siracusa è una città di marinai e di contadini costruita su un isolotto che un lungo ponte congiunge alla Sicilia. Io vi sono nato il 23 luglio 1908 in una casa da cui ho visto naufragare, quando avevo sette anni, un piroscafo carico di cinesi. C'erano bastioni a picco sugli scogli dietro la casa, e da una

parte, un centinaio di metri più in là, il piazzale dove i contadini del rione, tornando la sera dal lavoro dei campi, lasciavano a stanghe per aria i loro carretti" .

Innanzitutto colpisce il piroscafo carico di cinesi che affonda.

C'è subito una volontà di accentuare un aspetto, che non saprei definire altrimenti che irrealistico, di uno scenario in cui si situa la figura del fanciullo Vittorini; e questo cenno irrealistico si carica addirittura di colori in qualche modo esotici, attraverso una presenza orientale nel mare di Sicilia che tende ad annullare e vanificare proprio l'aspetto più inevitabilmente realisitico e naturalistico di una descrizione ambientale di questo genere. Del resto va anche detto che nelle connotazioni sociologiche Vittorini ha, fin dalla prima descrizione del proprio ambiente familiare, il desiderio di puntare in una direzione molto simile. «Tornando la sera i contadini lasciavano a stanghe per aria i loro carretti. Essi si portavano le bestie in casa, chi asino, chi mulo, chi cavallo, tornando ogni sera tra le sette e le nove, per ripartire alle tre del mattino. In ogni casa c'era un cortiletto con un chiuso di legno per le bestie e con una vasca di pietra per fare il bucato.

Uomini che tornavano la sera con le bestie nella nostra casa, e donne che lavavano nella vasca di pietra del nostro cortile erano miei congiunti per parte di madre: zii, per parte di madre, cugini per parte di madre. Dei miei congiunti per parte di padre, invece, ho solo sentito parlare: erano marinai. Ma mio padre era ferroviere»; e anche questo alone di leggenda, che subito trascolora le proprie origini familiari, ha il medesimo effetto di caratterizzare in modo favoloso e non reale, in modo mitico e non realistico il rapporto con una tradizione sociale e culturale specifica. Continua il racconto di Vittorini: «Ma mio padre era ferroviere e noi si abitava nella casa di Siracusa, con la famiglia di mia madre, solo quando lui prendeva le ferie. Per il resto si stava in piccole stazioni ferroviarie con reti metalliche alle finestre e il deserto intorno», dove addirittura l'idea delle stazioni nel deserto ha qualche cosa che ricorda più il cinema western che il concreto paesaggio più abituale dell'immagine siciliana.

Questa cadenza, quest'atmosfera che il racconto vittoriniano offre al momento nascente della propria esperienza esistenziale, non cambia affatto quando Vittorini passa ad affrontare temi più significativi della sua formazione letteraria e politica. Anche la scoperta della letteratura nel giovane Vittorini avviene in un'atmosfera sostanzialmente identica, egualmente magica, egualmente mitica. Vittorini conquista la letteratura autonomamente, in uno scenario di deserto, dove domina soltanto la malaria, il latifondo incolto e soprattutto l'immagine dell'allora studente irregolare e autodidatta.

Questa leggenda vittoriniana ha lasciato tracce profonde nel nostro rapporto con la storia di Vittorini oggi, mentre sono cominciati a uscire i primi volumi del suo epistolario e cominciano a raccogliersi testimonianze più cospicue. Molto significativa è, per esempio, quella della prima moglie, Rosa Quasimodo, in un libretto di ricordi ricco di precisazioni puntuali oltre che di aspetti emotivamente più coinvolgenti; e oggi possiamo capire che in realtà l'autodidattismo di Vittorini era spesso autodidattismo di un ragazzo indisciplinato che rifiuta costantemente di essere promosso a scuola ancor più che l'avventura eroica di un ragazzino che vive isolato in un deserto di latifondo incolto e di malaria. Anche qui, una citazione del modo in cui Vittorini racconta il proprio incontro con la letteratura in una di queste stazioni con gli allevamenti delle pecore e le miniere di zolfo sullo sfondo: «In una di queste stazioni io ho letto sotto un ciuffo di canne il primo libro che mi fece grande impressione. Era una riduzione per bambini del *Robinson Crusoe* che recava disegnata sulla copertina la figura di Robinson chino a esaminare sulla sabbia dell'isola deserta

l'orma di un piede di un altro uomo. Le *Mille e una notte*, che pure mi fecero grande impressione, cominciarono un anno dopo».

E subito dopo lo scontro frontale, un altro dei temi ricorrenti nella mitizzazione della propria infanzia, con il padre. Dissidio che non ha tanto valore realistico, non serve propriamente a sapere se il padre di Vittorini davvero fosse severo o no, quanto a cogliere la volontà di Vittorini, di colorare in qualche modo, di accentuare in modo specificatamente mitico il racconto della propria origine intellettuale.

«Ho avuto un minimo di scuola perché mio padre voleva fare di me un ragioniere, perciò ho frequentato anche un paio di classi di un istituto da cui si esce diplomati per tenere i registri di partita doppia, ma non sono riuscito a prendere il diploma, ho ripetuto due volte la prima classe, due volte la seconda classe, e a diciassette anni ho interrotto definitivamente gli studi». C'è immediatamente l'idea dell'abbandono mentre nell'esperienza individuale la scoperta della letteratura che avviene direi quasi per caso in questo ambiente naturale; dall'altra parte c'è un itinerario scolastico totalmente eccentrico e in qualche modo tipicamente anti-borghese, uno dei caratteri che Vittorini ripeterà e che trarrà come lezione ideologica da questa esperienza esemplare.

E quanto questa esperienza di Vittorini debba all'immagine che proprio egli stesso, alla fine degli anni '30 e agli inizi degli anni '40, costruisce su quella fase della letteratura italiana che chiamerà "la nuova leggenda", è evidente; basterebbe ricordare le note biografiche che Vittorini dedica a uno scrittore come Saroyan, per cogliere una serie di coincidenze esterne tuttavia molto significative.

Vi si ritrova il tema della fuga, un tema che, immediatamente dopo quello dell'autodidattismo, Vittorini riprende come caratteristico della propria esperienza e che ha una carica di mitizzazione assai più forte di ciò che nell'esperienza reale sembra avere avuto. Dice appunto Vittorini che «...gli dico definitivamente, perché avevo già tentato di interromperli fin dai 13 anni, un ferroviere dello Stato, ha biglietti gratuiti di viaggio per sè e per la famiglia, ed un giorno ero scappato di casa con un biglietto ferroviario valido per tutta la rete italiana e con 50 lire in tasca. Di giorno visitavo le città, di notte, per non pagare l'albergo, viaggiavo. Furono tre fughe in quattro anni, e non saprei dire se partissi ogni volta per non tornare indietro. Certo partivo lasciando scritto a mio padre che sarei tornato, e certo finiva sempre che tornavo. Partivo per vedere il mondo, il più che mi fosse possibile della gente del mondo e delle cose del mondo, allo stesso modo che leggevo per sapere del mondo. Ma una quarta volta invece di tornare mi misi a spaccare pietre su una strada di montagna della provincia di Gorizia».

L'elemento della fuga è, naturalmente, un motivo carico di significato anch'esso esotico e colora ulteriormente l'infanzia ribelle del giovane Vittorini. In questa direzione testi come *Robinson Crosue* e *Le mille e una notte* diventano in qualche modo rivelatori della potenzialità espressiva della letteratura, della potenzialità conoscitiva: «...leggevo per sapere del mondo, non per godere e divertirmi, leggevo per sapere». Da questo tipo di letteratura che serviva a sapere, carica del senso dell'avventura e della scoperta e poco della descrizione scientifica e sociologica della realtà del mondo, ancora una volta emerge il valore simbolico e tradisce l'intenzione che Vittorini vorrà poi progressivamente costruire della propria idea di letteratura, più ancora che un noviziato letterario effettivamente seguito nelle sue tappe e nel suo svolgimento.

Questi dettagli di forte valore emblematico che concentrano l'attenzione del lettore e danno un significato all'esperienza altrimenti priva di una spiccata originalità esistenziale,

servono proprio a segnalare in qualche modo l'idea che la vita di Vittorini non è un puro e semplice sforzo biografico, desiderio di confessione, di dar conto di come sono andate le cose, quanto invece la progettazione di un'immagine ideale con la quale fare i conti nel disegno complessivo della vicenda letteraria. Una vicenda dunque ideale ed esemplare che, se è ricca di suggestioni come abbiamo potuto rapidamente notare, per altro verso costituisce ancor'oggi un ostacolo; e un ostacolo difficile da rimuovere a una lettura della sua opera che non ricalchi in qualche modo lo stesso itinerario che poi, da questo primo schema sintetico si riversa in modo assai più espansivo ed effusivo anche nelle pagine di *Diario in pubblico*.

Superare questo ostacolo è importante per cercare proprio di ricomporre le tessere di un mosaico complesso, di una cultura articolata come quella di Vittorini, certo carica anche di elementi di autodidattismo, ma altrettanto carica di elementi di scolasticismo, di tradizioni recenti e remote che si vengono depositando e che non rendono immediatamente trasparente la decodificazione della sua produzione letteraria. Questo lavoro del resto è reso difficile ancor'oggi, nonostante la pubblicazione dei due volumi dei Meridiani sulle opere narrative di Vittorini, data l'assenza di un'edizione criticamente affidabile e la parziale conoscenza dall'infinito materiale scritto lasciato da Vittorini. Lo stesso *Epistolario* nella parte edita, che copre più di un decennio, é anch'esso, a detta del curatore, una scelta e lascia quindi supporre ulteriori possibili ritrovamenti o comunque ulteriori fonti. Se poi i due volumi dei Meridiani hanno coperto l'esigenza di conoscenza della produzione narrativa, sia pure con una serie di rinunce in larga parte anche denunciate, la conoscenza della produzione saggistica di Vittorini é assolutamente ancora insufficiente. Perché seguire come sintesi della sua produzione saggistica solo il *Diario in pubblico*, con i tagli e le manomissioni che Vittorini stesso vi ha apportato? Non che egli non potesse tagliare i propri testi, ma alcuni interventi ottengono l'effetto di stravolgerne la collocazione temporale. I tagli si giustificano benissimo nel momento in cui nel '57 Vittorini pubblica questo libro e lo pubblica come un volume di testimonianze; ma rileggere oggi *Maestri cercando* nella stesura sintetica che Vittorini estrapola per il *Diario in pubblico* fa correre il rischio di non capire adeguatamente che cosa in realtà aveva allora effettivamente detto.

C'é quindi un'esigenza di sistematicità, perchè se é vero che, come tutti quelli che hanno studiato Vittorini in questi anni, abbiamo cercato di avviare una serie di sollecitazioni, di ricerche (di cui il merito primo va riconosciuto ad Anna Panicali che per anni ha lavorato su questi materiali con grande entusiasmo e intelligenza critica), é anche vero che c'é ancora bisogno di un'ulteriore sistemazione, soprattutto sul fronte proprio dei materiali saggistici e critici tuttora dispersi e disseminati. Dispersione che rende molto difficile il confronto tra le fonti storiche e vere della produzione saggistica vittoriniana e la sintesi o la selezione che Vittorini ne ha fatto in occasione della pubblicazione di *Diario in pubblico*.

Ma ritornando a Vittorini, uno degli elementi fondamentali su cui mi pare sia importante richiamare l'attenzione è in quale contesto si situa questa esaltazione dell'autodidatta e dell'irregolare e soprattutto la contrapposizione tra lo scolasticismo, l'accademismo di una cultura libresca organizzata all'interno e invece il desiderio di conoscenza che si fonda sul valore fondamentale dell'esperienza, della partecipazione, dell'entusiasmo. Questo elemento è molto verosimilmente anche il seme originario da cui nasce nel 1929 un testo come *Scarico di coscienza*: una aggressione, con toni accesi e perentori, al "Manifesto d'avanguardia"; in questo senso la sua coscienza poteva

scaricarsi di tutto ma non dei debiti che in qualche modo veniva contraendo proprio con la tradizione del futurismo che dopo poche righe avrebbe invece denigrato come assolutamente insignificante.

Vittorini recupera questo tono del proclama, del manifesto, dell' anatema contro la tradizione scolastica e del resto lui stesso confessava di avere esordito con un racconto, *I Malaparte*, che restò come una suggestione critica inascoltata per quasi quarant'anni. Il rapporto di solidarietà letteraria con Malaparte, e tramite Malaparte con l'altro grande amico della giovinezza vittoriniana che fu Falqui, si espresse poi, oltre che con la collaborazione di Vittorini alla "Fiera letteraria" anche in una famosa antologia chiamata *Scrittori nuovi*. Di questa fase, nella seconda metà degli anni '20, è il *Brigantino del Papa,* un testo che oggi meriterebbe di più, un'edizione cioè che non cercasse di raggiungere un vasto pubblico ma in qualche modo conservasse l'unico valore che esso possiede: la documentazione di una fase non particolarmente felice creativamente di Vittorini ma significativa del clima culturale ribelle e fascista dello «Strapaese» malapartiano a cui Vittorini si richiamava. Uno strapaese complesso perché carico di elementi rondeschi (e non voglio entrare in una discussione che ormai ha bibliografia ampia alle spalle) nel quale la nota anti-borghese e l'aggressione anti-scolastica ci sta perfettamente, anzi è un elemento che in qualche modo completa la coerenza di un comportamento ideologico che trae le proprie origini non nella tradizione libera del West americano ma in una tradizione tuttaffatto diversa di uno strapaese toscaneggiante anche nel lessico.

Non vorrei con questo eliminare i problemi complessi che pure pone necessariamente anche questa fase preistorica del giovanissimo Vittorini fino almeno al '29, ai primi racconti di *Piccola borghesia*, che poi rappresentano anche il momento in cui decide di offrire al pubblico la propria opera di scrittore con maggiore convinzione, visto che *Piccola borghesia* verrà ristampato poi per tutta la vita senza abiure successive.

Ma se non si parte anche da questi elementi che rappresentano la fase degli stimoli originari, non si coglie come Vittorini, progressivamente, sia riuscito nei propri intenti. Sono convinto che tutto ciò avvenisse in una sostanziale e profonda buona fede, ma questo non può eliminare l'esigenza di penetrare al di là della buona fede in un complesso itinerario storico-culturale. Vittorini riuscì a capovolgere questa esperienza risanando delle lacerazioni che sarebbero state più traumatiche nella propria esistenza di uomo.

Riuscì a ricomporre l'anti-borghesismo anarcoide dei primi anni siracusani, con quello malapartiano degli anni immediatamente successivi, quello strapaesano e fascista degli anni del Bargello, con quello antifascista degli anni successivi al '36, quando le sue posizioni ideologiche rispetto al fascismo erano inequivocabilmente nette, dure e severe. Ricucitura che compì con un'altra posizione di tipo sostanzialmente anarchico: la solidarietà che Vittorini espresse nel 1936 alla guerra di Spagna è dovuta infatti alla sua visione anarchico-libertaria e non a una visione organizzata dell'iniziativa politica in un disegno ideologicamente coerente.

Questa, per un certo aspetto, è una grande intuizione di Vittorini che contemporaneamente sta anche all'origine di una serie di equivoci sulla lettura di Vittorini stesso. Se ci avviciniamo a un altro episodio rilevante di quegli anni, il sequesto del numero di "Solaria" a causa di due testi, uno dei quali è uno dei capitoli del *Garofano rosso* , credo che l'interpretazione corrente ancor oggi più largamente accreditata di una censura di tipo ideologico nei confronti di Vittorini, ritenuto un latente antifascista, sia sostanzialmente parziale e probabilmente sbagliata.

"Solaria" era sicuramente una rivista eccentrica rispetto ad alcune delle direttive che il regime impartiva in termini di politica culturale, ma solo in parte eccentrica; in altra parte anche per altri aspetti omogenea. E ciò che scandalizzò il censore non sono le pagine che oggi ci sembrano le più innovative dal punto di vista ideologico-politico, ma quelle che allora sembravano più animate da un gusto dissacrante dal punto di vista della morale sessuale corrente.

In realtà questo atteggiamento aggressivo nei confronti dell'ideologismo di Vittorini nelle pagine iniziali del *Garofano rosso*, e di certa scrittura vittoriniana carica di un idealismo colorito, trova oppositori anche tra critici e scrittori sicuramente non riconducibili all'immagine quanto meno formale del regime politico dominante. A me pare quindi che per Vittorini sia significativo proprio il processo che negli anni fondamentali di "Solaria" viene compiendo; e credo che anche in questo senso il titolo della "ragione letteraria" che lui dà alle pagine che dal 1929 in poi caratterizzano la prima fase del proprio impegno sia significativo. Compiendo una specie di progressiva liberazione interna della propria produzione intellettuale, Vittorini assume una forte dominante ideologica di tipo anarchico-ribelle, con connotati strapaesani, nel tentativo di una nobilitazione progressiva del principio della centralità della letteratura. E su questo *Maestri cercando* è in qualche modo il manifesto di un tentativo di liberazione da questa subordinazione ideologica.

D'altronde Giacomo De Benedetti, un critico che all'ambiente solariano appartenne, sia pure parzialmente, proprio scrivendo di Vittorini vent'anni fa circa, diceva: "i beni dell'arte e della vita intellettuale erano per lui, che proveniva da un ceto popolare di lavoratori assai più vicini al proletariato che alla piccola borghesia, una conquista di classe". Le cose stanno, naturalmente, fino a un certo punto nei termini in cui dice De Benedetti, nel senso che questa sua formazione quasi proletaria suona quanto meno semplificante rispetto al contesto sociale in cui nacque e crebbe Vittorini, ma non c'è dubbio che questa idea della conquista e dell'affermazione di una centralità dei beni dell'arte e della vita intellettuale, di una nobilitazione del proprio ruolo ideologico attraverso un'idealizzazione del ruolo dell'arte e della letteratura è molto forte in questi anni in Vittorini, e che la conquista di modelli formali, di ideali letterari alti serve a sostenere, pur mantenendo il tono polemico e battagliero della prima produzione, una polemica ideale di maggior respiro e di maggiore capacità di penetrazione.

Nell' incontro con "Solaria" proprio Vittorini scopre per la prima volta, probabilmente assai più che con l'individualista Malaparte, la dimensione di un lavoro intellettuale di gruppo. Firenze è infatti il luogo in cui Vittorini, al di là del suo autodidattismo, al di là di questo spirito avventuroso dell'individuo che fuggendo dal deserto giunge finalmente nel tempio del sapere, trova la dimensione letteraria di gruppo. Le sue lettere, i libri, soprattutto l'epistolario con Silvio Guarnieri sono continue, precise testimonianze della conquista della capacità di pensare in termini di gruppo, di feroci e in qualche modo perfino aggressive polemiche contro gli avversari letterari e, contemporaneamente, della capacità di esprimere una solidarietà, elemento molto importante.

Anche di questa vicenda fortemente polemica dal punto di vista letterario Vittorini in realtà dà pochissimo conto. Quasi tutti gli accenti polemici che si ritrovano puntualmente nelle lettere contro Betti, contro la letteratura del neorealismo, contro lo stesso Moravia, che del resto veniva puntualmente stroncato su "Solaria" in quegli anni, vengono meno e resta invece la ricostruzione di una specie di disegno ideale in cui una nuova tradizione italiana, Svevo-Tozzi-Solaria-Vittorini, diventa una specie di perfetto

semicerchio senza sfasature, mentre a scorrere l'epistolario vittoriniano in quegli anni con Guarnieri e con gli altri corrispondenti letterari, Carocci, Ferrata, emerge un terreno assai più screziato. Basterebbe rileggere una straordinaria lettera di Carocci a Ferrata a proposito di Quasimodo, dove lo storico spiega che Salvatore Pugliatti[1] ha scritto 14 cartelle di esaltazione forsennata per Quasimodo, paragonandolo a Beethoven, e che l'unica soluzione consiste nello scrivere un'altra recensione assai più moderata e senza Beethoven, molto più breve di una cartella e mezza, perché in fondo questa convinzione della grandezza di Quasimodo non è così universale come i messinesi, come Pugliatti vorrebbe affermare.

Sono piccoli momenti; non vorrei attribuire ad essi più importanza di quella che hanno, ma la polemica letteraria scompare, così come scompaiono le tracce e i nomi di tutti gli oppositori della linea vittoriniana. Anche questo mi pare coincida sostanzialmente con un processo di depurazione del materiale grezzo che Vittorini ha in mano in funzione della ricostruzione di un disegno ideale. Questo processo del resto continua in qualche modo anche nella prefazione del *Garofano rosso*, dove Vittorini racconta in modo esteso l'incontro con la cultura milanese, pure qui con una specie di folgorazione, e lo racconta come se avesse scoperto il melodramma nell'incontro con la Scala, mentre basta rileggere il racconto *Desdemona* del 1929, per vedere che i libretti di Verdi circolavano in casa Vittorini da ben prima del suo incontro fondamentale con la Scala.

Questo processo di idealizzazione della propria figura, questa volontà e questa capacità di affabulazione della storia, che è poi la capacità che ha Vittorini di trasformare sempre il proprio sguardo realistico sulla realtà in una forte vocazione simbolica e fabulatoria, è già espressa nel momento in cui guardandosi allo specchio cerca di descrivere l'immagine di sè e di presentarla ai suoi lettori[2].

1986.

1. Salvatore Pugliatti, 1903-1976, giurista, rettore dell'Università di Messina [ndr].

2. Su Vittorini vedi anche i due saggi editi nel 1971 e nel 1988 ripubblicati in C. De Michelis, *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi*, Torino, Aragno, 2010, p. 231-274 [ndr].

Giancarlo Ferretti

MILITANZA E POTERE NEL MODELLO INTELLETTUALE VITTORINIANO

C'è un modello intellettuale che viene proposto consapevolmente, tendenziosamente ma anche oggettivamente dall'insieme dell'esperienza vittoriniana, e legato a questo c'è anche un problema critico tuttora aperto, cioè quello delle costanti all'interno di una attività fortemente articolata, come fu quella del Vittorini scrittore, ideologo, critico, traduttore, organizzatore di cultura. C'è qui una carenza di studi da registrare[1]; manca ancora una riflessione complessiva sull'interazione tra queste diverse forme di intervento, di attività, di produzione e creazione culturale e letteraria di Vittorini. Io voglio portare a questo proposito un contributo dichiaratamente parziale, anche parzializzante, in un ambito problematico limitato e delimitato, su due aspetti che mi sembrano più direttamente funzionali a quel modello appunto da Vittorini proposto. Forse è più un'ipotesi di lavoro che un contributo sicuro, e anche per questo non ho un testo scritto ma degli appunti. È un intervento che parte, nelle mie intenzioni, da un'esigenza di verifica critica e anche di ridimensionamento e smitizzazione di certi aspetti della personalità vittoriniana, pur così ricca di fascino, di creatività, di fervore intellettuale e di opere, come del resto questo Convegno ha largamente dimostrato e detto. Due aspetti dunque funzionali a quel modello e legati da nessi sottili e pur tuttavia trasparenti.

Il primo di questi aspetti è il Vittorini editore, inteso in senso alto, di intellettuale-editore, organizzatore di cultura, che opera all'interno del mercato dell'informazione e della cultura fin dagli anni '30.

Anche qui credo che si debba sottolineare una carenza di contributi critici, di riflessione critica. È un aspetto, questo, per niente indagato nella sua complessità, e poco indagato nei suoi aspetti specifici. La bibliografia sulle collane di Vittorini, per esempio, è scarsa, povera; la bibliografia sul *Politecnico* è ricchissima dal punto di vista del dibattito delle idee, della famosa polemica con Togliatti, ma poverissima sul *Politecnico* come prodotto giornalistico-culturale, e quindi come fatto editoriale; e via via si potrebbero indicare altre analoghe carenze. E pur tuttavia il Vittorini intellettuale-editore è un aspetto importante.

---

1. Di Ferretti vedi ora i seguenti studi, tutti con ampio apparato bibliografico: *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010; *Giorgio Bassani editore letterato*, Lecce, Manni, 2011, p. 13-78; *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
Per l'attività editoriale di Vittorini si rinvia pure alle seguenti fonti: Cesare Pavese, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950.* A cura di Silvia Savioli. Introduzione di Franco Centorbia, Torino, Einaudi, 2008; *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*. A cura di Tommaso Munari. Prefazione di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi, 2011; *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi, 2013.
Riferimenti all'attività di Vittorini nella casa editrice Einaudi anche nel n.ro 27, gennaio-marzo 2014, di "Cantieri. Periodico della casa editrice Biblohaus": numero monografico "I primi anni dello Struzzo" (81 p.) [ndr].

Per i giovani presenti in sala, forse è il caso di precisare che Vittorini dopo la Mondadori lavorò alla Bompiani nei primi anni quaranta: era una specie di tuttofare, come allora usava in un'editoria libraria italiana ancora organizzata in modo pre-industriale. Vittorini faceva tutto, dal rapporto con l'autore, al lavoro redazionale, alla correzione delle bozze e perfino alla distribuzione. Poi è venuto il periodo della Einaudi, con un'attività più consulenziale. Qui gli esempi sono già circolati; negli anni '30 *Corona*, una collana di Bompiani, negli anni '50 la collana di narrativa dei *Gettoni*, le riviste *Politecnico* negli anni '40 e *Menabò* negli anni '60, eccetera.

Il *Politecnico*, in particolare, rappresenta un progetto molto originale, in cui la direzione di Vittorini e la grafica di Steiner convergono felicemente.

Inoltre Vittorini è editore di se stesso con *Diario in pubblico*, una vera e propria "costruzione" editoriale, oltre che intellettuale e critica. In generale Vittorini rivela una grande lungimiranza editoriale, un grande tempismo editoriale, una straordinaria creatività in questo suo lavoro, una capacità di proposta di modelli culturali. Vittorini rivela anche (e le lettere pubblicate da Einaudi lo dimostrano) una notevole capacità di intuizione della domanda di lettura latente, nascente, in quello che già allora era un mercato editoriale, e al tempo stesso rivela coraggio, lungimiranza, appunto, con elementi anche di conflittualità.

Legata a tutto questo c'è la sua straordinaria capacità di promozione di se stesso, le leggende che Vittorini ha creato e alimentato su di sé: come quella del tipografo fiorentino da cui avrebbe imparato l'inglese, e ancora le datazioni interessate. La Rodondi, che è stata già citata, ha fatto uno studio molto preciso sulle datazioni interessate di Vittorini. Per *Il garofano rosso* Vittorini parla di una ristesura del '35, presentandola così come una stesura fortemente anticipatrice del suo antifascismo, di una sua posizione impegnata successiva, mentre la Rodondi dimostra che quella ristesura è successiva alla guerra di Spagna, e arriva fino al '38 e oltre. Vittorini alimenta anche il mito di una censura politica sul *Garofano rosso*, mentre (come ricordava Falaschi) fu una censura moralistica. Lo stesso contributo alla mitizzazione di se stesso che ricordava De Michelis ieri, la stessa esigenza di una biografia che ricordava Guagnini, se da un lato sottintendono delle difficoltà nella lettura dell'opera di Vittorini, dall'altro rimandano a quella promozione di se stesso, al fatto di essere anche un editore.

Ma in questo suo essere un editore, più che limiti ci sono caratteristiche intrinseche e inevitabili, per le logiche, le durezze, le spregiudicatezze che sono connesse a quel ruolo. Si possono fare molti esempi; ne farò alcuni. Anzitutto gli interventi sugli autori, di cui c'è larga documentazione, da *Corona* ai *Gettoni*, allo stesso *Politecnico*: quelli che Vittorini stesso chiama in una lettera i "giusti arbìtri", i tagli sulle opere, sui testi, l'imposizione di un certo modo di tradurre anziché un altro, l'uso dei "negri". Vittorini ha infatti usato dei "negri". Ci sono delle lettere, che non si capisce bene per quale zelo del tutto fuori luogo non siano state raccolte nel secondo volume dell'epistolario; lettere da cui risulta per esempio che *Il purosangue* di Lawrence non è stato tradotto da Vittorini, e che egli ha soltanto riscritto e firmato una traduzione altrui. Ancora: settarismi e tendenziosità nel *Politecnico*, le sopraffazioni ideologiche nelle traduzioni di Hemingway e Eliot; le scomposizioni polemiche di quadri illustri; la propaganda. *Il Politecnico* parla spesso di propaganda, Vittorini dice che "*Il Politecnico* è un giornale di propaganda". Persino Calvino, il prudente Calvino, parlò una volta dei "drastici sì e no" di Vittorini. Quindi, un vero editore, con i vari risvolti di durezza dell'editore. Ma, naturalmente, in Vittorini tutto questo risponde a un disegno culturale, risponde a una carica di genialità e creatività, mentre sappiamo bene come questi costumi abbiano dato risultati meno

geniali, assai meno creativi nell'editoria italiana successiva.

A questo primo aspetto si lega, per certi versi, l'altro che riguarda più direttamente la vicenda del *Politecnico*. Anche qui una rapida notizia, per i giovani. *Il Politecnico* è stato un settimanale di cultura del dopoguerra, per il quale di fatto il partito comunista dette una delega a Vittorini; una delega che all'inizio era in bianco. Vittorini organizzò intorno a questa rivista un gruppo di intellettuali, ma la rivista poi, nel modo come Vittorini la portò avanti, non fu rispondente agli scopi che il partito si poneva: ci fu un conflitto e ci fu la fine del *Politecnico*.

A proposito di questo, credo che ci si debba cominciare a chiedere fino a che punto tenga ancora l'immagine vulgata, ripetuta, anche in questo anniversario, di un Vittorini campione dell'autonomia intellettuale contro un Togliatti, un partito comunista campione dell'impegno prevaricatore ed eterodiretto, come posizioni che *non hanno nessun rapporto tra loro*.

Secondo me questa divaricazione, questa presunta mancanza di rapporti tra le due posizioni non tiene più molto, perché rileggendo *Il Politecnico* nel suo insieme, rileggendo le testimonianze, rileggendo tutto quanto c'è di documentazione relativa, si ha l'impressione che nelle posizioni di questi due antagonisti, pur così radicalmente diversi, ci sia, nonostante tutto, uno stesso modello intellettuale di fondo; cioè il modello intellettuale di fondo non sia sostanzialmente diverso. È un paradosso, ma sappiamo bene quanti paradossi ci siano nella storia delle idee. Qui, lo sappiamo benissimo, nella polemica Vittorini-Togliatti, si scontrano anzitutto due culture, due generazioni, due gusti. Da un lato Togliatti, una tradizione storicistica, italianistica, umanistica, con sottintesi zdanoviani; dall'altra Vittorini, una istanza avanguardistica, europeizzante, sperimentale. Questo è un aspetto acquisito, come è indubbiamente acquisita la maggiore vitalità, della seconda, quella appunto vittoriniana. Si scontrano qui anche un modello intellettuale subalterno e un modello autonomo, e tante altre cose che si sanno.

Ma al di là di tutto questo, ed anche all'interno di tutto questo, credo che si debbano rintracciare dei risvolti abbastanza simili nell'una e nell'altra posizione. Togliatti significa impegno precettistico, eterodiretto; Vittorini impegno spontaneistico, naturale. Da un lato c'è la cultura con doveri politici estrinsechi, cioè il partito che dall'esterno chiede delle prestazioni alla cultura; dall'altro c'è una posizione certamente più sottile, problematica, attiva e anche feconda, ma che non è radicalmente diversa, e cioè la cultura armata come la politica, caricata direttamente e autonomamente di compiti pratici. C'è una fortissima finalizzazione in questo senso: dal famoso editoriale vittoriniano sulla cultura consolatoria e le sofferenze, alla pagina del *Politecnico* in cui la cultura è chiamata a battersi contro la fame, eccetera.

Ancora da un lato il giornale di propaganda in senso eteronomo, dall'altro il giornale di propaganda in senso autonomo (e anche *Il Politecnico basso*, che gli antologisti hanno trascurato, fra l'altro contribuendo a una visione parziale e fuorviante della rivista: le rubriche, i consigli di lettura, i rapporti con i lettori, eccetera). Ancora, il neorealismo neoverista da una parte, e il neorealismo francese e americano dall'altra. E si potrebbe continuare.

Ora io non voglio essere frainteso; questo non significa ovviamente dimenticare la prevaricazione di Togliatti su Vittorini, le implicazioni politiche che questo comportava, e tutto l'errore politico e politico-culturale da Togliatti e dal partito commesso in questa vicenda; ma significa proporci in modo nuovo il problema di un rapporto politica-cultura o

eteronomia-autonomia. Pur con tutta la vitalità, novità, problematicità, dinamizzazione del *Politecnico* e di Vittorini, e tutta la sua fecondità nella ricerca, da un lato, e pur con tutto il tatticismo, lo strumentalismo, la prevaricazione dei politici dall'altro, e nonostante tutto questo, nell'ambito qui considerato io ho sempre più chiara l'impressione che la cultura vittoriniana e la politica togliattiana si specchino al loro fondo. Vittorini è il volto moderno, sperimentale, vivace, europeizzante, di un *impegno* che sostanzialmente non è diverso; in sostanza, pur scontrandosi le due pratiche e le due politiche culturali dell'uno e dell'altro antagonista, il modello intellettuale di fondo proposto è sempre quello del *militantismo intellettuale*. Basti ricordare, per citare un altro esempio, la cultura come *strumento del potere* da una parte, e la cultura come *strumento di potere* dall'altra. Ora, non c'è dubbio che la critica fatta a Togliatti, alle posizioni del partito sul modello intellettuale sia ormai scontata. Questa critica è stata fatta, condotta fino in fondo, e del resto la posizione dei politici in questa vicenda è anche problematicamente povera, non dà più molto, mentre diventa interessante e utile portare la verifica sulla versione vittoriniana di quel modello, proprio perché più complessa, più sottile, più producente, più ricca di contraddizioni anche attive, ma caratterizzata altresì da pericoli più nascosti, ancora non verificati.

Al fondo di tutto, in entrambe le due pratiche, c'è poi quello che a mio parere è il vero limite di fondo del modello intellettuale ad esse sostanzialmente sotteso. Al fondo di tutto c'è in entrambe le due pratiche, i due modelli, un privilegiamento dell'élite intellettuale. In altri termini, *Il Politecnico*, nonostante la sua dichiarata e appassionata tensione educativa, divulgativa verso un pubblico di massa, resta una rivista di gruppo, di élite; l'avanguardismo prevale larghissimamente sulla divulgazione, il modello vittorinianao in sostanza è questo. Dall'altro lato, la politica del partito comunista, pur con tutto il suo notevole impegno di emancipazione e crescita delle masse, ripropone di fatto un modello intellettuale di umanista, artista, profeta, personaggio carismatico, coscienza del mondo, un modello elitario. Cito un solo esempio, una curiosità, una piccola riscoperta che ho fatto recentemente curando una raccolta di poesie. *Rinascita*, la rivista teorico-politica di un partito di massa come il PCI, pubblicava le poesie di Aragon e di Eluard in francese senza traduzione e pubblicava senza traduzione poesie in dialetto siciliano, forse altrettanto indecifrabili per un pubblico che non conoscesse rispettivamente e il francese e il dialetto siciliano. È un piccolo esempio di squisito elitarismo intellettuale in una rivista di partito.

Tutto questo sottintende ancora dell'altro, sottintende in fondo, da entrambe le parti, un sostanziale volontarismo e ottimismo che salta i dislivelli, che non si pone (o non si pone abbastanza) dislivelli di coscienza, di conoscenza, che non si pone il problema di una vera emancipazione e riduzione delle distanze. Qui allora si chiarisce anche un aspetto di quel *Politecnico* di Fortini di cui si parla spesso, e di Fortini stesso che in questo ha rappresentato, e a mio parere rappresenta ancora, un'alternativa. E l'ha rappresentata fin dai *Dieci inverni* (è un libro in cui Fortini raccoglie i contributi di dieci anni e che contiene anche un saggio sul *Politecnico*) dove appunto egli pone il problema del rapporto tra l'intellettuale e le *masse mute*, le masse, che nelle situazioni storiche e politiche più diverse, vivono una condizione di subalternità ideologica, di espropriazione o privazione parziale o totale del sapere e anche della possibilità e capacità di decidere del proprio destino. Fortini ha via via portato avanti questo discorso di una mediazione critica e perciò politica tra intellettuale e masse mute, mediazione intesa a cogliere e valorizzare quelle che egli chiamava le "energie latenti" di queste masse.

Qui allora si può concludere con un bilancio che ha anche qualcosa di attuale, pur

essendo provvisorio. Di fronte al problema appunto di questo distacco fra un'intellettualità fondamentalmente elitaria e le masse ancora tanto lontane da essa, oggi ci dice ancora qualche cosa un modello come quello vittoriniano? Indubbiamente anche la proposta di Fortini ha astrattezze, illusioni di autonomia e di potere da parte dell'intellettuale; però oggi non sembra a me dubbio che mentre il modello del militantismo intellettuale elitario appartiene ormai a un'esperienza passata, è nel problema delle distanze, dei dislivelli, del distacco di conoscenze e di coscienze da colmare che si ritrovano le implicazioni più attuali, perché le masse mute non sono soltanto quelle del sottosviluppo e dell'arretratezza; le masse mute sono anche dentro l'universo multimediale. E allora, si tratti dell'universo multimediale o del rapporto tra sviluppo e sottosviluppo, io credo che soprattutto qui si misurano oggi ancora le possibilità e le difficoltà, le conquiste e le sconfitte di un ruolo intellettuale né subalterno né elitario che voglia essere politico, e non nella proposta volontaristica, ottimistica ed elitaria del militantismo intellettuale. Credo insomma che questo sia il problema oggi: di una mediazione critica, e perciò politica, tra chi sa e chi non sa, tra chi è ancora prigioniero di una cultura degradata e chi vive in una condizione privilegiata del sapere.

Il modello intellettuale del *Politecnico* è un modello che vuole essere moderno, sperimentale. Certamente *Il Politecnico*, come ho accennato, si poneva con molta determinazione dei compiti che erano diversi, cioè appunto i compiti di informazione, divulgazione, educazione e formazione del lettore addirittura con generosi esperimenti di coinvolgimento del lettore nella fattura della rivista, che poi in realtà si esaurivano – lo cito come esempio proprio di un limite che poi nonostante tutto rispuntava sempre, anche quando ci si proponeva di superarlo, cioè di aprire un rapporto reale con i lettori – a una ricombinazione delle varie parti del *Politecnico* da parte dei lettori, cioè in una specie di super-politecnico antologico composto degli articoli che i lettori volta a volta ritenevano più significativi. Quindi, come dicevo, c'era questa forte istanza divulgativa in Vittorini stesso; però poi di fatto prevaleva l'altra, prevaleva il dibattito all'interno del gruppo, prevaleva il lavoro di gruppo. Il mensile rispetto al settimanale accentua questo elemento di elitarismo. Se il settimanale era ancora molto aperto al rapporto con i lettori, nel *Politecnico* mensile prevale invece largamente il dibattito intellettuale.

1986.

† Guido Guglielmi*

VITTORINI E LA LETTERATURA[1]

Nella prefazione del '48 alla prima edizione del *Garofano rosso*, il romanzo da lui progettato e scritto negli anni Trenta, Vittorini torna a discutere sul problema del romanzo. E, a proposito del realismo psicologico, scrive: "Ottimo per raccogliere i dati "espliciti" di una realtà, e per collegarli "esplicitamente" tra loro, per mostrarli "esplicitamente" nei conflitti loro, risulta inadeguato per un tipo di rappresentazione nel quale si voglia esprimere un sentimento complessivo o un'idea complessiva, un'idea riassuntiva di speranze o insofferenze degli uomini in genere, tanto più se segrete /…/ Cioè non riesce ad essere "musica" e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione. Non può afferrarla (*la realtà*) che allo stesso modo in cui l'afferra ogni linguaggio concettuale: nella sua evidenza più meccanica: e ormai non più che dove l'ha "già" afferrata, dovunque ha già l'abitudine di afferrarla, dovunque, in un secolo, ha tentato varie volte di afferrarla e l'ha infine afferrata." Secondo Vittorini, dunque, il realismo psicologico – ma si potrebbe parlare del naturalismo in generale – all'altezza del Novecento non afferra la realtà, ma parte da una realtà già definita, già formata, già situata, già concettualizzata. Il testo di Vittorini è lungo e complesso, e da porre accanto ai testi più importanti della sua carriera di scrittore, e in primo luogo alle note introduttive agli scrittori americani nella famosa *Americana*. Che il suo linguaggio risenta di quello crociano ora non ci interessa. Nel brano citato, nel quale oltretutto è espressa la poetica di *Conversazione in Sicilia*, ci interessa invece sottolineare il contrasto con le linee di poetica e di politica che in quegli anni venivano poste in stretta ed esplicita connessione. Siamo nel '48; l'esperienza di *Politecnico* è finita; e la polemica riguarda la questione del realismo o, meglio, del neorealismo. Naturalmente Vittorini ha un rapporto diretto con la questione. Del neorealismo egli porta in parte la responsabilità. Ne fu anzi considerato uno dei padri o maestri. E, per giunta, degli anni cinquanta è quella collana dei *Gettoni*, da lui diretta e che fu subito riconosciuta come la collana dei nuovi narratori neorealisti, anche se più di un romanzo pubblicato è difficilmente ascrivibile alla linea neorealistica. Invero il neorealismo assunse diversi significati; e si può anche considerare la presa di posizione polemica di Vittorini, come un modo di tenerne conto. Ma – per entrare direttamente nell'argomento – direi che ciò che colpisce nelle parole di Vittorini, è l'insistenza sugli "elementi in via di formazione" e cioè sulla "musica". Nella prefazione egli parla appunto dell'importanza per la sua esperienza della scoperta di Verdi e di una superiorità del melodramma rispetto al romanzo – il romanzo evidentemente della situazione italiana di quegli anni – che non riuscirebbe a superare uno stadio preparatorio di raccolta di materiali sociologici. La struttura di romanzo che Vittorini ha in mente è una struttura come durata, come musica, in qualche modo come organismo ritmico, secondo l'esempio di *Conversazione in Sicilia*, che è più una prosa poematica o un poema in prosa che un romanzo in senso canonico. Ciò che egli non accetta più è il romanzo

---

*. 1930-2002, ordinario di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea nell'Università di Bologna. Cfr. *Dossier Guglielmi* in "Il Verri", LVII, 2012, giugno, n. 49, p. 75-142.

1. Sull'argomento cfr. Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, "Piccola Biblioteca Einaudi 648", p. 89-113: *La conversazione di Elio Vittorini* (articolo uscito nel 1994) [ndr].

come rappresentazione del quotidiano, della densità del quotidiano, di quanto di greve, di immobile, di aspro e patetico insieme, ha il quotidiano del modello realistico. Di questo modello, che è poi il grande modello del romanzo occidentale, Vittorini denuncia sempre con forza i limiti. Così, parlando di Zola e del naturalismo ottocentesco – e il discorso si applicherebbe benissimo a Verga – ancora negli ultimi anni della sua attività critico-teorica (la pagina è raccolta nelle *Due tensioni*), egli annota: "osservabile al riguardo: che la mimesi naturalistica (col rinvio sociologico a come effettivamente si parla in uno strato popolare o in un altro) è lontana dal produrre un effetto esteticamente obiettivo – non fa veramente pensare a quella gente chiamata in causa, ma all'autore e alla sua cura scientifica (in effetti pedante) a lui che quasi accompagna ogni loro parola con un gesto compiaciuto che significa è proprio così che parlano – io li ho studiati – Ciò in Zola e in tutti i naturalisti." La scrittura naturalista sposterebbe insomma l'attenzione del lettore sulla *bravura* presuntamente scientifica dell'autore. In luogo della verità dell'oggetto, essa offrirebbe una complicità autore-lettore in nome della scienza, e lascerebbe inerti i propri materiali.

Che il limite del naturalismo – e del grande naturalismo – sia nella sua idea statica della realtà, nella "non verità" della sua rappresentazione, era un rilievo tutt'altro che nuovo. (Un Lukács non diceva niente di diverso). Vittorini non fa che riprenderlo. Una caratterizzazione assai attenta e aderente è quella che egli dà dello stile naturalista. Ma ci introduce alla sua poetica più nuova – al suo mondo fantastico-allegorico – quanto, seguitando a leggere, troviamo nella stessa pagina. Vittorini infatti aggiunge: "Mentre gli umili che parlano un linguaggio da re (pur nella Bibbia) non fanno pensare ad altro che agli umili stessi. Il loro linguaggio *non raccolto dal vero* è però il solo che suoni vero". Cogliamo per altro qui l'insoddisfazione non solo verso il naturalismo e le sue categorie causali, ma anche verso il finalismo non meno edificante per il fatto di essere politico – del neorealismo nella sua versione ufficiale o come poetica militante. La scrittura musicale, al contrario, vuole cogliere non la situazione, comunque razionalizzata e oggettivata, ma il movimento della situazione. Essa del personaggio non vuole fornire una serie di accertamenti obiettivi, ma abbozzarne le possibilità e suggerirne il futuro. È per questo che Vittorini ha avuto bisogno di uno stile astratto, di quello stile simbolico che il neorealismo avrebbe dovuto superare – secondo le polemiche dell'immediato dopoguerra –, e che invece gli permise di andare assai al di là del neorealismo. *Conversazione in Sicilia* in fondo non rappresenta nulla, è solo una metafora di futuro. E la parola musicale è appunto la parola come potenzialità, come orientamento non verso la determinazione dell'oggetto, ma verso l'ulteriorità del suo orizzonte di verità.

Si pensi al tema vittoriniano della salvezza del genere umano perduto. Ebbene, è questo interesse per i destini ed i significati, più che per le storie e gli oggetti, che costituisce forse l'aspetto fondamentale di Vittorini. Prendiamo adesso uno scrittore che alla fine degli anni Quaranta l'editore Einaudi aveva cominciato a pubblicare, e che avrebbe avuto un grande peso nella nostra cultura. Mi riferisco a Gramsci e al volume *Letteratura e vita nazionale* che è del 1950. In un appunto raccolto in *Letteratura e vita nazionale* Gramsci, come è noto, pone una differenza tra l'artista e il politico. Egli afferma che l'artista rispecchia ciò che c'è di vivo e di non conformista in un dato momento storico, e lo rappresenta realisticamente, laddove il politico guarda avanti, al futuro, a ciò che ancora non c'è, e perciò non sarà mai soddisfatto dell'artista: "lo troverà sempre in arretrato coi tempi, sempre anacronistico, sempre superato dal movimento reale". In anni in cui l'esempio della rivoluzione di ottobre esercitava una potente attrattiva su masse e intellettuali, e in un'Europa tiranneggiata o minacciata dai fascismi, ma anche

attraversata da tensioni utopiche, Gramsci poneva un primato (in generale) del politico. Nello stesso tempo però, si preoccupava di stabilire delle connessioni tra l'ideologia rivoluzionaria e le culture nazionali e popolari. Egli prendeva posizione per il metodo della mediazione (in polemica indiretta con Paul Nizan da cui muovono le sue riflessioni). E in questo modo stabiliva un quadro mobile e gerarchico di istanze. Abbiamo citato Gramsci per sottolineare il netto contrasto di posizioni e di poetiche tra Gramsci e Vittorini. Ma cerchiamo di vedere dove si situa il contrasto. Gramsci riserva il rispecchiamento all'artista, e la progettualità al politico. È su questo punto che Vittorini dissente. Egli non rivendica un'autonomia della cultura dalla politica, e, tanto meno, un primato della cultura sulla politica. Egli rivendica una autonomia politica della cultura. Per Gramsci – come per Togliatti – primato della politica significa primato del momento della sintesi rispetto alle istanze che hanno contribuito a formarla. Dal punto di vista gramsciano, l'arte è una delle istanze che si collocano nel "tutto" del progetto del politico. Al contrario Vittorini fa della politica una dimensione fondamentale dell'arte (come di ogni attività). Vittorini riconosce un primato della politica, ma non del politico (professionista). Ciò che egli contesta è il modello storicistico che, mentre riconosce validità a tutte le istanze, al politico attribuisce non un compito di problematica e provvisoria mediazione, ma la superiore prospettiva che dovrebbe (come si dice) superarle e conservarle. Il dissidio era politico-cultutale; ed era un dissidio profondo (che la fine di un'esperienza come quella di *Politecnico* non fece che confermare e rendere pubblico).

Vittorini in sostanza sceglie il piano della invenzione letteraria o critica (intellettuale in senso generale) come luogo della propria progettazione politica. Fin da *Scarico di coscienza*, che è il suo primo scritto del '29, egli si pone il problema della scrittura. Il romanzo che gli interessa è quello che rappresenta non l'oggetto qual è, ma le virtualità dell'oggetto. E proprio una tale scrittura, così poco romanzesca, si trovò a corrispondere, in un momento drammatico della nostra storia, a quello che chiamiamo orizzonte d'attesa, e magari a sollecitarlo. Vittorini ha parlato di scrittura autoritaria e di scrittura congetturale, di scrittura contadina e di scrittura industriale, di scrittura consacratoria e di scrittura contestatrice. E in una risposta a un'inchiesta di *Nuovi Argomenti* – nn. 67-68, 1964 – ha parlato anche di scrittura classica e di scrittura barocca. Quest'ultima coppia si presta forse meglio di ogni altra a definire il suo rapporto con la linea dominante della tradizione italiana. Si sa che nella tradizione italiana e europea dal '700 in poi il barocco viene rimosso. Perfino i romantici che, per molti aspetti, rimandano a un'origine barocca, mantengono un atteggiamento di rifiuto. Solo nel secondo Ottocento, nelle punte più avanzate della cultura europea, e poi nel Novecento le cose cambiano. In Italia due grandi scrittori come De Sanctis e Croce ribadiscono la condanna del barocco. E la storiografia che ne è seguita è sulla stessa linea. Ancora oggi, nonostante le rivalutazioni che se ne sono avute – e di autorevoli – anche in Italia, il pregiudizio – o il sospetto – permane. Vittorini dunque difende il barocco, e lo difende contro il rinascimento. Egli riprende schematizzazioni della critica, e a un rinascimento tolemaico contrappone un barocco copernicano. Il classicismo invero si preoccupa dell'essenziale e deve quindi tendere alla definitività dell'immagine, cioè alla cosiddetta forma chiusa. E si capisce che chi ha teorizzato una scrittura come musica non possa riconoscersi nella forma classica, e non possa viceversa non amare il barocco. Per Vittorini ordine e misura appartengono al mondo tolemaico. Mentre il gusto barocco per le metamorfosi, per le immagini in movimento, per la temporalità degli oggetti appartiene al mondo copernicano. Ed è interessante osservare che Vittorini vede nuova scienza e barocco non come polarità contrapposte, ma come fenomeni strettamente solidali che partecipano della stessa

storia e appartengono entrambi alla nostra modernità.

La modernità, ecco, proprio la modernità, invero, è stato il grande mito di Vittorini, quello che ne riassume l'intera esperienza di scrittore e che ne costituisce anche la peculiarità, il carattere che la contraddistingue da altre esperienze (da quella di Pavese per esempio). Essere uno scrittore all'altezza di una diversa idea dell'uomo, uno scrittore con nuovi doveri, ha significato per Vittorini essere uno scrittore moderno. La scoperta degli anni Trenta degli americani, dai quali egli, come anche Pavese, avrebbe ricavato tanti stimoli, si inscrive appunto in questa ricerca della modernità. E se si pensa che in fondo altro non è stata la ricerca delle avanguardie, verrebbe fatto di considerare Vittorini uno scrittore d'avanguardia. Tanto più che Vittorini ha sempre avuto una vocazione a formare gruppi, a fustigare pigrizie, a dare alla propria voce una risonanza politica, secondo il tipico stile dell'avanguardia. Non è infatti solo la novità della proposta formale che costituisce lo scrittore d'avanguardia. Perché ci sia un'avanguardia, occorre una volontà di costituirsi in gruppo, e di agire in situazione. Un'avanguardia è un gruppo politico – in senso largo –, non solo artistico. Non bastano le individualità innovatrici – che del resto potrebbero benissimo non essere grandi. Occorre una volontà egemonica. E questa non è mai mancata a Vittorini, il quale ha potuto anche sperimentare il destino delle avanguardie. Anche a lui infatti è accaduto quello che accade alle avanguardie – e che comunque accadde ai futuristi italiani come accadde ai futuristi russi e ai surrealisti – cioè o di essere osteggiate dai politici, o di fondare la loro intesa con i politici su un fraintendimento. Anche se poi sono proprio i fraintendimenti che risultano fecondi. La mira di Vittorini è stata appunto quella di provocare il lettore, di agire sul pubblico, di trasformare il sistema delle attese culturali. "*L'ideale per il pubblico* – si legge in un suo appunto del 1965 – è di avere dei libri che trattino di problemi contemporanei in una forma già abituale e scontata, *che non faccia fare fatica*, una forma ancora ottocentesca. Ma c'è una storia anche per le forme, *e così i libri che cercano* di corrispondere a questo pigro ideale del pubblico non riescono ad avere un profondo valore d'arte. Succede infatti che i problemi di cui trattano *risultino solo illusoriamente* contemporanei". Egli rifiuta il lettore che non vuole rischiare, che vuole sapere quello che sa già, che vuole essere rassicurato.

Siamo qui evidentemente al centro di una poetica polemologica, vivacemente schematizzante, che procede per contrapposizioni, contrapposizioni tra vecchio e nuovo. Nelle *Due tensioni* si tratterà di "tensione espressivo-affettiva" e di "tensione razionale". Mentre il linguaggio razionale sarebbe un linguaggio istitutivo di nuove conoscenze, un linguaggio costruttivo e strutturante, come quello per esempio della linea Cezanne-cubisti; il linguaggio affettivo sarebbe un linguaggio secondo, capace solo di sfruttare forme già date, un linguaggio di consumo. Ma vediamo che cosa comporta questa contrapposizione. A un'idea di linguaggio come mimesi Vittorini sostituisce un'idea di linguaggio come iniziativa sul mondo, come *medium* di una trasformazione del senso del mondo. Per Vittorini non c'è un senso implicito del mondo che al linguaggio toccherebbe di esprimere o rivelare. È il linguaggio mentre interroga il mondo che lo porta ad essere questo o quello, e che ne produce un'immagine attiva. La funzione del linguaggio è di formazione del senso della realtà. Si spiega così la difesa delle neoavanguardie francesi ed italiane da parte di Vittorini. A chi accusava Robbe-Grillet di essere scrittore aideologico, neocapitalista, gollista – queste erano le accuse correnti – Vittorini replicava osservando come risultasse conoscitivamente più povero e arretrato il vecchio linguaggio ideologico rispetto al linguaggio cosiddetto aideologico del *Nouveau roman*. E a chi rimproverava alla nostra neoavanguardia di avere solo un programma critico e di rottura, replicava sottolineando l'importanza dei programmi critici e di rottura.

Non che Vittorini si muovesse nella stessa linea delle neoavanguardie o ne sposasse gli atteggiamenti di fondo. La sua storia era un'altra. Ma egli stava attento ai mutamenti, cercava di ricomprenderli nella sua storia, se ne serviva per ridefinirsi. Sono i fenomeni di rottura che lo hanno del resto sempre interessato. Ed è per questo che non ha mai mancato di suscitare diffidenza nella nostra cultura, ed anche in quella cultura di sinistra che non a caso nel suo punto più alto poté riconoscersi in Lukács e in Thomas Mann. Vittorini invece non ha mai amato Lukács, e non ha mai amato Thomas Mann. Il fatto è – e lo abbiamo visto anche accennando a Gramsci – che la nostra cultura, sia nel filone idealistico che in quello marxista, è dominata dallo storicismo, cioè dall'idea che la realtà si risolve in storia o in ragione. Per gli scrittori di questa tradizione, a cominciare dal più illustre di loro che è il De Sanctis, il problema che si pone dal punto di vista estetico è quello dello sviluppo dei contenuti. I contenuti avendo una loro necessità o una loro verità – un loro campo di possibilità oggettive –, si tratta allora di svilupparli e di portarli alla forma, cioè di rivelarli nella loro storicità immanente, che è poi una razionalità immanente. E si capisce che in questa linea Hegel – il filosofo che la inaugura – potesse considerare l'arte moderna un'attività divenuta secondaria nella storia dell'uomo: è il filosofo infatti, e non l'artista, che nella modernità ha il sapere della totalità. Nello stesso filone marxista, d'altra parte, l'impostazione non cambia. L'unica differenza è che il politico prende il posto del filosofo. E Lenin e Gramsci appunto stabiliscono il primato del politico. È il sapere divenuto pratico del politico che porta ora a compimento il processo storico e ne realizza la razionalità. La razionalità dell'arte continua invece a collocarsi a un grado inferiore (donde l'insoddisfazione dei politici nei confronti degli artisti che Gramsci teorizzava). Ora Vittorini ha sempre guardato con sospetto a questo modello di razionalità. Laddove lo storicismo dice contenuto, sviluppo dalla parte del contenuto, unità di contenuto e di forma, Vittorini dice forma e propone un'idea sperimentale di ragione. Non c'è infatti nessuna ragione del mondo da riconoscere ed esprimere; c'è l'impegno rischioso della ragione nel mondo, la razionalità come scelta storico-culturale.

È in sostanza una diversa idea di cultura – non più umanistica nel senso tradizionale – che sottende il discorso di Vittorini. Quando parla di realtà, Vittorini infatti intende esperienza, mostrando quanto in profondità abbia agito su di lui – e non soltanto su di lui narratore – la cultura angloamericana, con la sua grande tradizione empiristica e la sua allergia per le rassicuranti sistemazioni razionali. E una scrittura che proceda "ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita" (come si legge nella prefazione a *Garofano rosso*) è appunto una scrittura che ha la mutabilità interna e l'imprevedibilità dell'esperienza. C'è un tipo di scrittore che si rimette a verità già conosciute, che reifica la verità, che la irrigidisce in una forma e in un sapere. Per lui il mondo è un *datum* non un orizzonte d'esperienza. E questo è lo scrittore che Vittorini giudica tradizionale. Giacché la verità è delle cose, il suo compito è quello di renderla presente. La scrittura poetica invece apre prospettive inattese – appunto conoscitive. Lo scrittore allora non dispone dell'oggetto, non ne detiene la verità, non finisce mai di incontrarlo. Egli identifica la verità con il cammino che conduce ad essa, l'oggetto con il suo stesso processo di scoperta. Né si tratta di un'inquietudine destinata a ricomporsi, ma di un'inquietudine costitutiva ed essenziale. La scrittura conoscitiva, di scoperta, poetica è un'operazione di continuo (e fecondo) disorientamento del lettore, di continua sospensione dei luoghi comuni del mondo. Mentre genera tensioni, si vieta di conciliarle, di chiuderle in una forma o di riportarle ad un ordine. Il mondo lo assume come luogo della molteplicità, non dell'unità. Contro un'illustre tradizione Vittorini vede nella molteplicità non la malattia, ma la salute dell'uomo. C'è un appunto nelle *Due tensioni* in cui Vittorini polemizza con Della Volpe

proprio su questo punto. Della Volpe è stato il filosofo che con la *Critica del gusto* che è del 1960 suscitò un vivacissimo dibattito soprattutto nella letteratura che si richiamava alla sinistra, distaccandosi dalla linea ufficiale gramsciano-lukacsiana e ricollegandosi con alcune delle correnti più vive della riflessione estetica in Europa e in America. E fu anche tra i primi a parlare in Italia (per lo meno tra i non specialisti) di quella linguistica strutturale che avrebbe così fortemente interessato Vittorini. Eppure nel momento in cui scorge in lui il vecchio gesto sistematizzatore e definitorio, Vittorini non esita a prenderne le distanze. E nelle *Due tensioni*, a proposito del dellavolpiano concetto di unità, scrive: "ma quando viene (per es. in Della Volpe) contrapposto *a molteplice* come se *l'unità* fosse il "Bene" e il molteplice fosse il "Male" allora dobbiamo dire ch'è un concetto leggendario, mitico, metafisico – che piglia esattamente lo stesso posto e ha la stessa funzione che ha per es. *anima* contrapposta a *corpo, spirito* contrapposto a *materia, divenire* contrapposto a *essere* ecc. ecc…" Il pensiero di Della Volpe è infatti per Vittorini ancora un pensiero "autoritario". In ciò che Della Volpe chiama unità, Vittorini vede un'alienazione della verità. Alienazione nella tradizione filosofica significa perdita dell'unità e movimento per riconquistarla a uno stadio superiore. Per Vittorini invece alienazione significa perdita della mobilità dell'uomo, della sua temporalità, della sua "musicalità". Alienazione è fissazione a stadi anteriori dell'esperienza, perdita del possibile. Se infatti si può parlare di una dialettica di Vittorini, si tratta di una dialettica che non gerarchizza il mondo, non lo ordina secondo livelli di verità, non lo definisce secondo la categoria della totalità (che sarebbe poi il "punto – di – vista – di – Dio"). Certo la storia è una storia delle realizzazioni dell'uomo. Ma l'uomo è svevianamene un abbozzo. E l'ideale consiste nel liberarne la molteplicità, nel mantenerne attiva la fondamentale diversità e produttività: non in una ricerca – e in una nostalgia – di adempimento o di unità. C'è una nostalgia di un mondo finalmente armonizzato ed esente da contraddizioni; e c'è una nostalgia del possibile. Vittorini è per una nostalgia del possibile. Ed è questa nostalgia che egli chiama "poesia".

1986.

Cristina Benussi

CONVERSAZIONE IN SICILIA

Conversazione in Sicilia è il romanzo più riuscito di Vittorini: scritto dopo *Garofano rosso*, storia dell'iniziazione alla vita di un ragazzo, il testo presenta un personaggio più maturo, colto in una fase di ripensamento, e dunque pronto a chiedersi se ci sono alternative a un presente per più aspetti inaccettabile: il fascismo cui aveva aderito. Maria Corti, nella prefazione alle *Opere narrative*, parla di un Vittorini capace, per l'appunto, di contraddirsi, lui che aveva ammirato il fascismo, poi il comunismo, ma sempre in termini rigorosamente non ortodossi. Così, a proposito della nota polemica che nel dopoguerra lo contrappose sulla rivista «Politecnico» a Togliatti, sul tema delle funzioni della cultura, la studiosa analizza innanzitutto i «pilastri portanti della vittoriniana *argumentatio*»: «1) Egli è nel partito comunista perché attratto dalla sua forza rivoluzionaria e costruttiva, non perché "culturalmente marxista"; 2) Il marxista è sicuro di possedere una verità, egli invece cerca la verità. Il "diritto di parlare non deriva agli uomini dal fatto di 'possedere la verità'; deriva piuttosto dal fatto che 'si cerca la verità'. La rivista 'Politecnico' è strumento di tale ricerca"»[1].

Il suo progetto è infatti la ricerca di una verità come cosa assolutamente non evidente, e dunque "altra" dalla politica, che invece, di solito, proclama certezze. Ad essere sinceri questo è un atteggiamento abbastanza comune ai letterati. Anche Svevo, tanto per citare un autore caro al siciliano, dal punto di vista politico oscilla tra irredentismo e socialismo, dunque tra due ideologie in palese contraddizione tra loro. Ha comunque preferito entrare nel buio della coscienza per scovare un'eventuale verità da rivelare: non l'ha trovata, ovviamente, ma è perlomeno riuscito a mostrare il grumo di contraddizioni che giacciono sul fondo dell'essere, come ben rileva il nostro, che ammira «questo suo scrivere sul serio: lasciar scorrere cioè sopra le carte un fiume di parole di cui non una tornasse gratuita (…) ma tutte indistintamente portassero "a galla" qualche cosa della realtà che intendevano rappresentare»[2]. La citazione non è casuale, se nel suo *Diario in pubblico*, Vittorini indica proprio in Svevo un possibile «maestro». Lo scrittore triestino apparteneva a una famiglia di commercianti, ed era nato in una città di mare, come Siracusa, dove passò l'infanzia Vittorini. Entrambi sono eredi di una cultura che si interroga continuamente sul fine ultimo di una vita che viene quotidianamente esposta al rischio del naufragio. I pescatori, e i naviganti in genere, si misurano con un mare che può anche, improvvisamente, tradire. La pesca, inoltre, utilizza risorse non visibili, il pesce che si nasconde e che per venir catturato obbliga l'uomo a seguirne le tracce: bisogna conoscere i nascondigli, trovare il modo di raggiungerlo, predisporre trappole, muoversi insomma in una dimensione addizionale, non "naturale"[3]. Infatti la fluidità e l'uniformità dell'acqua

1. *Prefazione a* Elio Vittorini*, Le opere narrative,* a cura di Maria Corti, Mondadori, Milano 1974, I, p. XXXIX. Il numero delle pagine indicate tra parentesi, dopo le citazioni, si riferiscono a questo volume sia per quanto riguarda *Conversazione in Sicilia* che *Uomini e no*.
2. *Equinozio nella letteratura italiana: Italo Svevo*, in *La ragione letteraria*, in *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, p. 17. La citazione appartiene al periodo 1929-36.
3. G. Hewes, *The rubric "fisching and fisheries"*, in «American Anthropologist», ottobre 1948, p.8. Per tutte le articolazioni della tematica relative a una cultura marinara, mi permetto di rimandare al mio *Scrittori di terra, di mare, di città. Romanzi italiani tra storia e mito*, Pratiche editrice, Milano 1998.

obbligano il navigatore-pescatore a utilizzare luoghi di riferimento esterni, a calcolare una rete di riferimenti terrestri, i punti di mira e i punti di rotta, a elaborare insomma una mappa, per poter giungere alla meta[4]. Diversamente dalle popolazioni agricole, che possono possedere la terra e accumulare territori, la ricchezza della gente marinara è piuttosto un patrimonio cognitivo per sfruttare risorse sempre mobili e instabili[5]. Osservazione, memorizzazione, sperimentazione, capacità di astrazione fruttano nei confronti di prede sfuggenti, da ingannare attraverso tecniche da migliorare continuamente, perché non è attraverso il lavoro costante e metodico di seminazione, fertilizzazione, cura quotidiana che si riproduce il raccolto, ma piuttosto attraverso uno sfruttamento intelligente delle risorse potenzialmente infinite che comunque giacciono in un mare su cui ci si deve continuamente spostare e i cui pericoli e trabocchetti vanno pervicacemente aggirati. Per i mercanti è l'intelligenza, oltre che il caso, a decidere del loro destino: capacità dialettica, abilità di ingannare l'altro sono alcune delle qualità di chi commercia, e di chi sulla non sempre prevedibile variabilità d'alcuni fattori gioca per aggirare le insidie del mercato. La conseguenza è un relativismo conoscitivo che presuppone, almeno in via di principio, il doversi continuamente adattare alle cognizioni via via acquisite: si deve cioè indagare l'abisso, il non noto, ovvero dare un assetto a un sommerso che può essere della coscienza, della memoria, del sogno, ma anche sociale, o storico, o politico, o altro. Ma la verità si nasconde, sfugge, è evanescente e dunque non resta che inseguirla continuamente, per non perdere la possibilità di salvezza. Vittorini, quando si rende conto del suo abbaglio ideologico, cerca il confronto con altri punti di vista, e avvia la sua *Conversazione in Sicilia*.

Nel periodo in cui compone il romanzo (tra il 1938 e il 1939 esce a puntate su «Letteratura» come *Nome e lagrime* prima di comparire in volume con il titolo definitivo nel 1941), lo scrittore siciliano era già stato espulso dal Partito Nazionale Fascista per un articolo apparso nel 1936 sul «Bargello», dove invitava i fascisti italiani, in quanto veri rivoluzionari, ad appoggiare i repubblicani contro Franco. Giocava d'azzardo, per l'appunto, ma, come gli ha insegnato il suo maestro triestino, provava intanto ad indagare dentro se stesso e il proprio malcontento, lasciandosi inabissare verso le zone oscure dell'essere, dove sentiva il lamento anche di un'umanità che soffre; esplorava quegli spazi fluidi, accostando il sé all'altro, per capire il proprio rapporto con la storia. Nasceva il racconto di Silvestro.

Il protagonista di *Conversazione in Sicilia* all'inizio del romanzo si trova a Milano in preda ad «astratti furori […] non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto» (571). In questa disposizione d'animo riceve una lettera del padre, che ora ha un'altra famiglia, e che lo esorta ad andare in Sicilia a ritrovare, dopo quindici anni, la madre, rimasta là, lontana da tutti. Silvestro, lasciandosi guidare un po'dal caso, sale su un treno, e inizia un viaggio a ritroso, lungo il dorsale della penisola, verso il luogo dell'origine. Il traghetto che lo porta in Sicilia è quasi una barca acherontea, che drizza la prora verso la terra delle madri, là dove solo è possibile una rinascita. In questo libro, infatti, Vittorini entra nel buio di una notte in cui però qualcosa riesce a distinguere, almeno quel tanto che basta a ripudiare definitivamente la propria illusione di un fascismo di sinistra. Dunque, nonostante il romanzo sia allusivo-simbolico, la polemica ideologica è facilmente rintracciabile, se è proprio la coscienza di una possibile "rinascita" a vincere quel sentimento di solitudine dolorosamente avvertito prima del *nostos*, al tempo dei suoi «astratti furori», quando non riusciva neppure a comunicare: «vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo» (ibidem).

Solo il viaggio ed il contatto con altri ambienti, non colti come il suo, ma umanamente più elementari, quasi primitivi, gli aprono gli occhi. La prima conversazione avviene col siciliano che può permettersi di mangiare solo arance, cibo che la moglie-bambina ormai rifiuta: è il primo volto del dolore del mondo. Poi conosce Coi Baffi e Senza Baffi, impiegati al catasto e questurini che arresterebbero tutti i poveri, perché secondo loro «ogni morto di fame è un uomo pericoloso» (583). I due spandono intorno a sé una «puzza» che avvertono tutti, meno Silvestro; la sente anche il Gran Lombardo che sul treno discorre con lui di «altri doveri», come «cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo» (590). Incontra anche «il catanese, il piccolo vecchio dalla voce di fuscello secco, il giovane malarico avvolto nello scialle» e gli pare che non gli «era forse indifferente essere a Siracusa o altrove» (597). Lentamente, il protagonista comincia a pensare che nuovi doveri debbano risollevare le sorti di chi soffre, e che è fatto soffrire per colpa di chi se la gode: si può parlare ancora di genere umano?

«Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange [...]. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato» (645-6).

E allora ricorda che anche lui era stato «molto malato, per mesi, qualche tempo prima» e conosceva «la profondità di esserlo, questa profonda miseria nella miseria del genere umano operaio, specie quando uno è a letto già da venti giorni, o trenta e […] non si può fare un brodo di seggiola o di armadio» (643). Ora sa: «Avevo viaggiato, dalla mia quiete nella non speranza, ed ero in viaggio ancora, e il viaggio era anche conversazione, era presente, passato, memoria e fantasia, non vita per me, eppur movimento» (650). L'ideologia è alle porte e la scelta di campo politica sembra a portata di mano. Ma quando, alla fine del suo viaggio, arriva al paese e ritrova la madre, Concezione, è naturale parlare del passato, piuttosto che del futuro, ricordare gli occhi azzurri del padre, la forza d'animo del nonno, i sapori dell'infanzia. Poi Concezione lo porta con sé, mentre va a fare il giro delle iniezioni nelle case di chi soffre e anche di chi non sta poi tanto male. La sensazione di Silvestro è, per ogni casa di cui varca la soglia, di sprofondare nel buio e di entrare in ambienti più simili a grotte che ad abitazioni. Ma buio di che? della storia, delle origini, della coscienza? La madre, mentre fa l'iniezione, vuole fargli vedere la donna, che in una cultura elementare rappresenta l'origine, elemento primario di attrazione, e che per il fascismo più becero era considerata quasi una preda da esibire per dimostrare la propria potenza virile[6] . Ma l'uomo a un certo punto si ritrae, nonostante Concezione insista, e volge il suo pensiero ad altro, al mondo che soffre.

---

4. G. Mondarini Morelli, *Saperi e cattura nella pesca. L'accesso al territorio del mare dell'Asinara*, in «La ricerca folklorica», aprile 1990, pp. 14-20.
5. A. H. Dufour, *Leggere e gestire i fondi marini. Due aspetti complementari della pesca nel litorale della Provenza*, ivi, pp. 30-36.
6. Cfr. Per questo C.E.Gadda, *Eros e Priapo*, dove si scaglia contro il gallismo fascista e del duce in particolare.
7. *Diario in pubblico*, cit., p. 189.
8. V. Lanternari, *La grande festa*. *Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Dedalo, Bari 1983, p. 498.

L'offesa nel mondo è di natura sociale, ma non solo. Certamente obbliga a ripensare a un ideale di purezza perduto:

«ormai andavamo tentoni, in perfetto buio, scendevamo nel cuore puro della Sicilia. L'odore era buono, in quel cuore nostro, era, per le invisibili corde e i cuoi, come di polvere nuova, terreno, ma non ancora contaminato dalle offese del mondo che si svolgono sulla terra. Ah, io pensai, ah se davvero credessi in questo… E non era come se andassi sottoterra, era come se andassi sulla traiettoria dell'aquilone, avendo l'aquilone negli occhi e perciò non avendo altro, avendo buio, e avendo il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo» (670).

Incontra l'arrotino Calogero, che affila coltelli, poi Ezechiele, l'uomo, che dichiara: «Solo l'acqua viva può lavare le offese del mondo e dissetare l'uman genere offeso. Ma dov'è l'acqua viva?» (679). Cosa e dove sia è difficile dirlo, ma certamente, come chiarisce il panniere Porfirio, personaggio simbolo che arriva per ultimo, non sono i coltelli e le forbici gli strumenti di rigenerazione dell'umanità che soffre. Non quindi arnesi di precisione che tagliano netto, e feriscono, ma piuttosto una conversione che, come in un battesimo laico, porti dalle tenebre della menzogna alla luce della speranza, dalla morte alla resurrezione.

Le conversazioni sul dolore del mondo offeso avvengono nella buia grotta-osteria di Colombo, simile in questo alle buie case dei malati: si parla e si beve nel «nudo sepolcro del vino» (684), dove si incontrano «il vino ignudo attraverso i secoli, e uomini ignudi in tutto il passato del vino, tanfo nudo di vino, nudità del vino» (682). La madre tentava di guarire e di riportare alla vita persone che giacciono nel segno del «buio […] in un odore di pozzo abbandonato» (636-7), in un'atmosfera dunque simile alla «volta cupa» (682) della cantina sepolcrale, dove il vino addormenta: così, grembo e tomba finiscono per coincidere, come la nascita e la morte. Solo morendo è possibile risorgere, secondo i precetti una cultura cattolica che Vittorini non rinnegherà mai del tutto, anche dopo, quando si sarà aperto al marxismo. Così Ezechiele, l'uomo, giace nella matrice del vino, come un «addormentato antico che dorme attraverso i secoli dell'uomo, padre Noè del vino» (686). Silvestro lo lascia abbandonato in un sonno biblico, e si incammina, solo, nel buio della notte di Sicilia. Pensa a quanto gli aveva appena ricordato la madre, al nonno, al padre e a Noè, che era certamente giaciuto in preda ai fumi del vino, uomo ignudo «e inerme, umiliato, meno uomo d'un fanciullo e d'un morto» (687): è notte fonda, l'ora in cui «i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano. Io pensai, e la grande notte fu in me notte su notte» (686-7). È il momento in cui l'uomo può essere preda degli spiriti, cioè delle «Fantasime di azioni umane, le offese al mondo e all'umano genere uscite dal passato» (688). Di fronte all'invadenza delle Fantasime, che approfittano degli uomini resi inermi dal sonno dato dal vino, qual è la possibile soluzione? Silvestro torna ai ricordi dell'infanzia, il periodo della purezza:

«Ma qualcuno, Shakespeare o mio padre shakespeariano, si impadroniva invece di loro ed entrava in loro, svegliava in loro fango e sogni, e le costringeva a confessare le colpe, soffrire per l'uomo, piangere per l'uomo, parlare per l'uomo, diventare simboli per l'umana liberazione. Qualcuno nel vino e qualcuno no. Un grande Shakespeare, nella purezza delle sue notti di meditazione senza paura, e il piccolo mio padre nella oscurità folle delle sue notti cresciute sotto il vino» (688).

È la letteratura, naturalmente, che permette di capire e riparare alle offese del mondo e che aiuta ad aprirsi a tanti altri segreti della vita, a partire dalle ragioni private. Un tempo lontano *Le mille e una notte*, lette su un sofà accanto a ragazze, gli avevano fatto capire anche «la nudità della donna, come di sultane e odalische, concreta, certa, cuore e ragione del mondo» (660); e un'infinità di libri di viaggio e di storia gli aveva permesso di trasformare la Sicilia in Persia o Venezuela. Si volge alla letteratura insomma per cercare «una verità da dire», come viene scritto nella prefazione della prima edizione in volume del *Garofano rosso*, nel 1948; ad essa lo aveva iniziato il padre ferroviere quando, nelle piccole stazioni dove Silvestro viveva bambino, recitava *Macbeth*, *Falstaff*, *Rigoletto*, quella figura assente che lo ha ora spinto a questo viaggio nella Sicilia-Madre-Infanzia. Qui può ritrovarsi «in un punto della memoria, e altrettanto favoloso» e «viaggiare in una quarta dimensione» (600), recuperare insomma lo stato d'animo di un'infanzia favolosa perché assoluta, misura del mondo visto con occhi che non possono restituire ormai impossibili certezze razionali, ma aspetti nuovi, comunque originari nella loro indefinibile attesa di purezza. Il cibo dell'infanzia, ritrovato presso la madre, allora acquista importanza non per le sue valenze nutritive, ma in quanto simbolo di un tempo sospeso: «E io: "Ricordo, ricordo...Tutto il gusto è a succhiare il guscio, mi sembra". E mia madre: "Si passano ore, succhiando"» (607). L'atemporalità dell'azione, che riguarda il passato della memoria e il presente, circonfonde nello stesso alone di indefinitezza la figura del nonno, «un gran socialista, un gran cacciatore e grande a cavallo nella processione del San Giuseppe» (608), un personaggio mitico che, al di fuori di ogni dogmatismo, e di ogni logica, come sottolinea la stessa Concezione Ferrauto, era grande proprio perché a suo modo cercava una via sua fuori dai sentieri obbligati dalle dottrine, divine o laiche che fossero: andava a cavallo e «la cavalcata entrava nei boschi, le lanterne non si vedevano più, si udivano solo i sonagli. Era una cosa lunga e poi la cavalcata spuntava sul ponte, con tutto il chiasso dei sonagli e con lanterne, e con lui in testa come se si sentisse un re...» (610).

Questo è l'atteggiamento di chi vince la notte e aiuta a venire alla luce. La metafora infatti si chiarisce nelle pagine successive, quando Concezione racconta come il nonno, a differenza del padre, e nonostante la fatica di un duro lavoro quotidiano, riuscisse anche «a far tutto lui quando la mamma partoriva» (612). Nella prospettiva materna dunque l'essere del nonno diventa modello di una cultura che si volge anche a fini pratici, mentre quella del marito sembra a tratti esaurirsi in una esibizione narcisistica: il padre che balla e suona la fisarmonica e la zampogna, che gioca a carte e recita distinguendosi tra gli altri nelle feste, che scrive poesie a tante altre donne facendo loro credere di essere le più belle, regine, è rimasto però impresso nella memoria del ragazzo con i suoi occhi azzurri e «lucenti» (617), e, contraddittoriamente, anche nel cuore della madre, «niente affatto infelice di un marito così gallo» (618).

È Concezione stessa, nelle righe successive, a far intuire al figlio che in realtà nonno e padre sono due facce della stessa medaglia, perché li confonde, e confonde il figlio, che a quel punto non sa più di chi stia parlando: «Ma di chi parli?' chiesi io» (618). È l'ambiguità infatti uno dei motivi centrali del romanzo, la stessa ambiguità che caratterizza Siracusa, «una città di marinai e contadini, costruita su un isolotto che un lungo ponte congiunge alla Sicilia»[7]. Da una parte la campagna, dall'altra il mare, per dove si «andava e veniva da Malta coi bastimenti della pece greca» (662). Povertà e ricchezza solcano i mari, che nascondono sempre il pericolo del naufragio, o della perdita della merce. Un'altra caratteristica di questa cultura è infatti, come è evidente negli scritti di Svevo, la presen-

za costante del pensiero della morte. Nell'immaginario marinaro dei popoli occidentali è significativo che il mito più diffuso sia quello del vascello fantasma, la cui ciurma si identifica con l'adunanza degli spettri di coloro che hanno trovato la loro tomba in mare e che sono costretti a navigare in eterno senza possibilità di approdo: una delle versioni del mito dell'Olandese volante è quello di «Caronte, nocchiero infernale inchiodato da uguale destino a un eterno andirivieni tra riva e riva del gran mare dei morti (...)»[8].

In Vittorini tuttavia i miti si mescolano, così come doppia è la figura della madre, che unisce in sé i tratti di Demetra, che porta frutto, generatrice di prole e Afrodite, adescatrice, simbolo di un eros sterile: insomma «Benedetta vacca» (633) dice di Concezione, con affetto sincero, il figlio Silvestro: «troppo vecchio» «miele» aveva in sé (628), per assistere, senza fare altrettanto, alle festose scorribande del marito. È «madre-uccello, madre-ape» (628), donna ma «in qualche modo piantata nell'uomo», «un po' uomo, costola di uomo» (610), dalle mani «consumate, nodose, completamente diverse dalla faccia, perché potevano anche essere di uomo che abbatte alberi o lavora la terra mentre la sua faccia era di odalisca in qualche modo» (623). Questa madre, che è origine assoluta, «madre-uccello dell'aria e, nelle sue uova, della luce, che dà la luce» (624), aveva fatto offerta di sé a un viandante che da lei poi periodicamente tornava, facendole indirettamente scoprire la realtà del mondo offeso, la tensione verso «altri doveri»: l'uomo infatti non era più ricomparso dopo uno sciopero stroncato nel sangue.

Ma amore e morte sono collegati da Vittorini anche in senso panico, quando riferisce delle proprie esperienze riportandole all'età, simbolica, e fiabesca, di sette anni:

«Uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose, e dalla nudità loro, della donna, ha la certezza di esse, come suppongo che lei, costola nostra, l'ha da noi. La morte c'è, ma non toglie nulla alla certezza» (664).

«Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa, davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza del mondo; immortale» (661).

E racconta che a sette anni una sua amica malata morì, ma che lui continuò ad andare in quella casa dove «vedeva le altre, nude come lei... Non è stato mai più così bello» (662). Infatti, se dal mondo dell'infanzia, «*Mille e una notte* dell'uomo» (664), quando un ragazzo «non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone» (664), si passa attraverso la morte, dovrebbe essere necessario distogliere gli occhi dall'aquilone, e fare. In questo senso diventa esempio l'uomo Ezechiele, che usa la carta non per fare aquiloni ma per scrivere la storia del mondo offeso: «Digli che soffro ma che scrivo, e che scrivo di tutte le offese una per una, e anche di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere» (673). Il giovane fascista di sinistra ha lasciato il posto all'intellettuale che con la guerra di Spagna ha capito il suo errore, e che cercherà di incanalare tutta la sua irrequietezza antiborghese in un nuovo altro dovere, senza poter più dimenticare le *Mille e una notte,* il libro che, con *Robinson Crusoe*, lo ha fulminato da ragazzo, e le shakespeariane recite paterne.

Infatti, se le ragioni della letteratura, tensione verso il disoccultamento della verità che si cela dietro l'apparenza, coesistono con quelle della storia, tensione verso la denuncia del mondo offeso, è necessario scendere nel cuore puro della Sicilia, che è anche il buio della morte. È il fratello Liborio, ucciso trenta giorni prima nella guerra di Spagna e

insieme ragazzo di sette anni, schiacciato dalla storia e in cerca di una reincarnazione nella letteratura, a farlo tornare adulto, ma rinnovato: i seguaci, i partigiani, i soldati soffrono perché sono «Cesari non scritti. Macbeth non scritti» (694). La rappresentazione di questi personaggi che si ripete per «milioni di volte» (695) genera sofferenza, ma potrebbe avere un senso se un nuovo Shakespeare mettesse «in versi il tutto di loro, e i vinti vendica, perdona ai vincitori» (694). Vittorini, con *Uomini e no*, cercherà di fare il romanzo della resistenza, per dare pace ai morti e una nuova coscienza ai vivi.

Ma intanto, Liborio, personaggio in cerca d'autore, non sa ben rispondere alla domanda del fratello «Posso far nulla per consolarvi?» (695), come non sa replicare, se non con uno smozzicato «Ehm», a tanti altri quesiti. Ma ha passato un confine, quello della morte e insieme della rinascita. Dalla condizione di soglia in cui si trova, nell'infanzia di sette anni che coincide nella morte senza sepoltura, Liborio non può rivelare alcuna verità propositiva, se non comunicare l'ineluttabilità della rappresentazione «per milioni di volte» di una tragedia che fa soffrire per «ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato» (695). Di qui la reazione di Silvestro che, risvegliatosi, passa dalla quiete nella non speranza al pianto, che altro non è se non il ricordo del colloquio; ma intanto, piangendo, riesce a raccogliere intorno a sé tutti i personaggi incontrati in Sicilia, compreso quel Gran Lombardo che, ancora sul treno, per primo gli aveva parlato di «altri doveri». Tutta la Sicilia, e con essa il mondo, si ritrova allora sotto la statua innalzata dal regime ai soldati morti, una donna di bronzo che enigmaticamente sorride: «Sa tutto» (707) come dice l'arrotino. La discesa alle madri e, con essa, al cuore puro della Sicilia, era durata tre giorni, passati i quali Silvestro, evangelicamente, risuscita, cioè riparte. Ma prima di congedarsi da Concezione la vede lavare i piedi a un vecchio: suo marito, suo padre, il suo amante? Comunque qualcuno che, nel corso del testo, è stato in misura diversa, ma con determinazione, accostato proprio al Gran Lombardo. Pur senza indicare come, la purificazione rigeneratrice di un autore, che sa ora almeno quali personaggi far agire, lascia aperta una, seppur vaga, possibilità di azione, anche se Concezione, novella Cornelia privata di un figlio nella guerra di Spagna, scopre una cosa importante: «Non fu sul campo che morirono i suoi Gracchi» (710). È il messaggio che asciuga il pianto nel momento in cui si è conclusa la visita-rigenerazione di Silvestro-Vittorini nella Sicilia della sua infanzia, una visita che simboleggia la morte di una idea e la rinascita verso un'altra, che però ancora non sa bene quale possa essere.

Quando avrà incontrato il suo credo politico, tuttavia ancora il partigiano Enne 2 penserà, prima di morire, all'infanzia. Rivede «il cielo che fu dell'aquilone» (913), mentre il suo «spettro» commenta:

«Egli siede, siede lei sulle sue ginocchia; e nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella Bibbia e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale d'oggi.

Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano» (913).

Infanzia, aquilone, notte, donna, Bibbia, Macbeth, sette anni, la stringa simbolica è assai simile a quella di *Conversazione in Sicilia*, ma è sparita, appunto, la conversazione, ed al suo posto si affaccia, nonostante tutto, la necessità di morte, quasi a sottolineare l'impossibilità di adagiarsi nelle certezze. Solo la letteratura, purché sappia guardare negli

abissi dell'animo e della storia, può sostituirla. Alla domanda: «Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Non è per questo che lavoriamo?» (722). La risposta è demandata alla scrittura che però non può né dare con certezza la «*parola*» che «sciolga tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero» (830). Qui parla il suo spettro infatti, non il partigiano Enne 2:

«Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo –io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.

Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e io l'ho capita; io l'ho; e io, non lui, la dico» (789).

La contraddizione tra fare e scrivere è esplosa, mentre, parallelamente Vittorini dichiara che la politica è parte della cultura, e la cultura ha sempre un valore politico. L'una è cultura diventata azione, ma agisce sul piano della cronaca. L'altra invece cerca la verità. La prima modifica quantitativamente, l'altra qualitativamente. Credo che su questo punto, sulla possibilità che la cultura mostri altri doveri, il messaggio di Vittorini sia ancora molto attuale.

2006.

Francesco De Nicola

"UOMINI E NO": MODELLO (MANCATO?) DI ROMANZO RESISTENZIALE

Dopo essere riuscito a sfuggire ai soldati tedeschi, che già lo avevano identificato, al ritorno da una missione clandestina a Firenze dove si era recato per organizzare uno sciopero generale, per precauzione Vittorini lasciò Milano, dove viveva, e si nascose presso la famiglia Varisco vicino a Varese, sulle Prealpi del Sacro Monte: era il febbraio del 1944[1]. Iniziava così un periodo d'imboscamento, che si protrarrà per circa un anno, nel quale Vittorini, sentendosi probabilmente divenuto inutile per la causa del movimento di Liberazione, si propose di dare tuttavia ad essa il suo contributo nell'unico modo allora a lui possibile e cioè scrivendo, senza però che questa scelta - ammetterà nel 1948 nella prefazione al *Garofano rosso,* - fosse accompagnata dal piacere creativo, essendo nato il suo progetto da un "impegno premeditato" e realizzato con "non piacere"[2], nella convinzione, poi dichiarata proprio in *Uomini e no,* che "sia molta umiltà essere scrittore"[3] e come necessità, soprattutto politica, di testimoniare l'attività dei GAP nel capoluogo lombardo e gli ideali degli antifascisti milanesi, tra i quali un ruolo molto importante aveva il suo carissimo amico Eugenio Curiel, assassinato dai fascisti il 24 febbraio 1945, episodio sul quale Vittorini scrisse con commozione il 20 marze sull'edizione clandestina dell' "Unità" di Milano (articolo poi parzialmente ripreso in *Diario in pubblico)*[4].

Dopo l'8 settembre il movimento resistenziale a Milano si era presto organizzato - e nel campo dell'attività della stampa clandestina Vittorini era stato tra i più attivi, fondando anche, già a fine mese, un periodico intitolato "Il partigiano" che però sarà soppresso per volere delle stesse autorità antifasciste - e nell'inverno del 1943 aveva cominciato ad agire, organizzando l'11 dicembre uno sciopero generale, dal quale però ebbe inizio la repressione nazista guidata dal Brigadeführer delle SS Zimmermann, alla quale gli uomini dei GAP replicarono uccidendo la mattina del 18 dicembre il federale di Milano Aldo Resega. Questa situazione di grande violenza si protrasse anche nel 1944 e culminò nell'efferato episodio dell'eccidio di piazzale Loreto, avvenuto il 10 agosto, nel quale, per rappresaglia ad azioni di sabotaggio compiute dai GAP, quindici patrioti vennero fucilati da un plotone fascista, su richiesta del locale comando tedesco. Questo episodio, che destò enorme sofferenza e indignazione, ispirerà di lì a poco la lirica anonima intitolata *Ai compagni uccisi a Piazzale Loreto,* "l'unica poesia largamente diffusa - osserverà Roberto Battaglia - durante la lotta di Liberazione edita clandestinamente con cura amorosa"[5] e scritta da Alfonso Gatto[6], un altro dei più cari compagni di Vittorini nell'attività antifascista milanese; e sembra credibile che la popolarità di questi versi

---

1. Le notizie biografiche qui e più avanti citate sono tratte da *Cronologia* a cura di Raffaella Rodondi, in Elio Vittorini, *Le opere narrative,* a cura di Maria Corti, I, Milano, Mondadori, 1974, pp. LXI-LXXII (d'ora in poi *Opere).*
2. *Opere, I, p.* 443.
3. *Opere, I, p.* 1221.
4. Elio Vittorini, *Diario in pubblico,* Milano, Bompiani, 1976, pp. 203-5.
5. Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana,* Torino, Einaudi, 1970, p. 455.
6. La poesia sarà poi inclusa nella raccolta Il *capo sulla neve,* Milano, "Milano-Sera", 1947 con il titolo *Per i martiri di piazzale Loreto.*

abbia ulteriormente spronato lo scrittore siciliano alla composizione del suo romanzo resistenziale.

Se dunque nel febbraio del '44 Vittorini si era proposto di raccontare la Resistenza a Milano, le vicende accadute poco prima e nei mesi seguenti gli offrirono numerosi e drammatici spunti per la stesura del libro condotta con molta cautela tanto che, secondo la testimonianza della sorella[7], ogni sera il manoscritto, affidato a minuscoli foglietti, veniva nascosto in flaconi vuoti di medicine; esso sarà consegnato a Bompiani nell'aprile del 1945 poco prima della Liberazione, per uscire con il titolo Uomini *e no* in giugno in una prima edizione di 8000 copie, esaurite rapidamente le quali il libro venne già ristampato nel successivo ottobre[8].

Non erano state però quelle di *Uomini e no* le prime pagine di Vittorini a tema resistenziale, perché egli aveva già pubblicato all'inizio del 1944 sulla rivista clandestina "Fronte della gioventù" i racconti *Tra i partigiani: il ragazzo del '25* e *La vendetta di Rubino* e probabilmente anche *Una stella per tutti,* uscito su un non identificato foglio clandestino[9]. Questi tre testi presentano un incalzante andamento dialogato e l'ultimo, con la presenza di un personaggio australiano, introduce un curioso mistilinguismo italo-inglese che sembra anticipare le soluzioni linguistiche che - evidentemente nell'aria per chi la Resistenza l'aveva vissuta dal di dentro - ritroveremo più tardi in Fenoglio. I tre brevi racconti sono ambientati al tempo della lotta partigiana, resa in termini di estremo realismo nelle situazioni e nel linguaggio; semmai in ciò più vicini al racconto di ambientazione goriziana *La mia guerra,* a suo tempo incluso in *Piccola borghesia*[10]*, i* primi due tendono a rappresentare la tragica realtà della guerra come un gioco, anche in rapporto all'età adolescenziale del protagonista di *Tra i partigiani: il ragazzo del '25* e addirittura fanciullesca, quasi un antesignano del futuro Pin del *Sentiero* di Calvino, del protagonista di *La vendetta di Rubino: il* primo impegnato in una sorta di scanzonato tiro a segno contro una pattuglia di fascisti e il secondo ansioso di vendicarsi con i tedeschi che gli avevano fatto prigioniero il padre. Questi racconti erano orientati in una direzione del tutto lontana dal lirismo simbolico del precedente libro di Vittorini - *Conversazione in Sicilia* - e aperta invece ad una resa immediata di situazioni reali, rappresentate soprattutto con i dialoghi. Ma certo in questa scelta stilistica aveva giocato la consapevolezza dell'identità della maggior parte dei potenziali lettori di quei racconti, ravvisabili tra quanti - per lo più giovani studenti e operai - avrebbero preso in mano i fogli della stampa clandestina; e del resto proprio questo contesto storico-culturale aveva determinato proprio sulle pagine dei giornali clandestini, numerosi anche se occasionali e precarie, le premesse di quella massiccia produzione di racconti che, dopo la Liberazione, si sarebbero accampati copiosi sulle rade e giallicce pagine della nuova stampa libera, tutti accomunati da quell'esigenza di essenzialità e di semplicità di scrittura necessaria per comunicare al maggior numero di lettori l'imperativo dell'impegno che avrebbe rappresentato il canone sottinteso e tacitamente sottoscritto del neorealismo.

Ma per Vittorini non era breve il passo dai racconti per i giornali clandestini al romanzo da far uscire a guerra finita, con un tempismo davvero notevole e con la non troppo segreta aspirazione ad essere il primo autore italiano a pubblicare un'opera creativa a

7. Jole Vittorini, Mio *fratello Elio,* Siracusa, Ombra, 1989, p. 54.

8. Francesco De Nicola, *Introduzione a Vittorini,* Bari-Roma, Laterza, 1993, p. 88.

9. I racconti si leggono in *Opere,* II, pp. 829-35, 836-42 e 866-69.

10. *Opere, I, pp.* 5-28.

tema resistenziale e quindi a rivestire il ruolo impegnativo di modello per le probabilmente numerose opere analoghe che l'avrebbero seguito; e tanto più che se la formula per i racconti, nella sua immediatezza diretta suggerita dai possibili lettori, era quasi scontata, l'architettura del romanzo era invece tutta da inventare, anche perché Vittorini non poteva ricorrere a nulla che, tra le opere a lui note della nostra letteratura, potesse somigliare ad un modello, tanto più che la narrativa italiana di fatto aveva concesso poco spazio ai romanzi ambientati sullo sfondo delle nostre vicende storiche e militari già dall'epoca risorgimentale e così pure, al di là dei numerosi memorialisti, assai pochi erano stati i nostri romanzieri - e tra questi non saprei chi ricordare oltre Borgese, Mario Puccini e in parte Comisso[11] - che si erano ispirati alle vicende della Grande Guerra per scrivere opere creative destinate a lasciare non effimere tracce.

Ma un modello per raccontare una storia ambientata sullo sfondo di una guerra civile Vittorini lo aveva nell'opera di uno dei suoi autori nordamericani[12]: era il romanzo di Hemingway *For whom the bell tolls* pubblicato a New York nel 1940 e che già nel 1942 egli aveva letto e cominciato a tradurre, come rivelerà il 29 settembre del 1945 sul primo numero del "Politecnico", dove a pagina 3, anteposta alla prima puntata di *Per chi suonano le campane* nella traduzione ora di Foà e Zevi, si leggeva questa sua nota: "Era il 1942 quando riuscii ad avere via Svizzera una copia di *For whous the bells tolls* (sic!). Cominciai allora io stesso a tradurlo, sapevo che presto non ci sarebbe più stato Mussolini a impedire di pubblicarlo. Ma, poco tempo dopo, venni arrestato e la mia traduzione andò perduta col testo. Non ebbi più modo di ricominciare, ci fu l'occupazione tedesca, ci fu la lotta clandestina d'ogni giorno". E dunque il romanzo di Hemingway che racconta la guerra civile di Spagna che tanto aveva coinvolto Vittorini, sì da aver progettato con Pratolini un improbabile viaggio per mare per unirsi ai repubblicani[13]; ma soprattutto tanto da costituire di fatto la causa scatenante della composizione di *Conversazione*, per scrivere un romanzo sulla Resistenza italiana poteva rappresentare un punto di riferimento ben preciso, con i suoi movimentati episodi militari animati dai generosi partigiani e con un protagonista idealista, il volontario americano Robert Jordan, che intreccia una disperata relazione sentimentale con Maria per la cui salvezza, come per quella dei compagni, finisce per sacrificarsi al termine dei tre giorni nei quali si condensa la vicenda raccontata in quelle fitte pagine. Eppure qualcosa rendeva problematico per Vittorini guardare al romanzo di Hemingway come a un possibiie modello: soprattutto la totale differenza di ambientazione, là sulle montagne e nei paesi, in uno scenario da guerriglia favorita dalla complicità della natura, e qua nella grande città tra i tram e le botteghe, i lunghi viali e i popolosi quartieri, e poi, e soprattutto, il taglio del raccontare, che se nel romanzo americano era essenzialmente realistico così non poteva essere nelle pagine di Vittorini, che dal mondo simbolico e lirico di *Conversazione* non poteva certo passare disinvoltamente ad una resa di tipo cronachistico del reale; e così lo scrittore siciliano dovrà procedere per la propria strada, rendendo tuttavia un dovuto omaggio all'archetipo dei romanzi moderni di guerra civile con il personaggio di El Paso, cioè il finto consigliere d'ambasciata spagnola Ibarruri, nome che anch'esso sembra un omaggio ai

11. Giuseppe Antonio Borgese, *Rubé,* Milano, Treves, 1921; Mario Puccini, *Cola o il ritratto di un italiano,* L'Aquila, Vecchioni, 1927; Giovanni Comisso, *Giorni di guerra,* Milano, Mondadori 1930.

12. Hemingway era stato incluso da Vittorini nella sua antologia *Americana,* Milano, Bompiani 1941 con i racconti *Il ritorno del soldato Krebs, Monaca e messicani, la radio* e *Vita felice di Francis Macomber, per poco* (pp. 793-848).

combattenti democratici spagnoli e alla mitica Dolores Ibarruri, autrice del famoso saggio *La guerra di Spagna,* che il 6 luglio 1945 Vittorini chiederà a Giulio Einaudi di procurargli a Roma non avendolo trovato a Milano.

E così nacque *Uomini e no* sul cui titolo - che un poco riecheggia il titolo *Uomini e topi* della traduzione italiana di Pavese del romanzo *Of mice and men* di Steinbeck, uno degli autori più cari a Vittorini del quale aveva tradotto *Pian della Tortilla* nel 1939 e *I pascoli del cielo* nel 1940[14] già si ebbe qualche discussione, apparendo ad alcuni, contro l'opinione espressa dall'autore, che volesse significare, in termini manichei, la elementare contrapposizione tra chi nella guerra appena conclusa si era comportato da uomo e chi così non si era comportato, con la facile identificazione dei partigiani tra i primi e dei nazi-fascisti tra i secondi. Questo schema del resto era proprio della elementarità dei racconti partigiani che, dopo il 25 aprile, cominciavano ad avere libera e ampia circolazione e dove non era difficile cogliere alcune costanti, segnalate con efficacia nel noto studio di Giovanni Falaschi del 1976[15], tra le quali appunto il confronto quasi scolastico tra i buoni e i cattivi, con la sconfitta inevitabile ma provvisoria dei primi perché meno numerosi, peggio organizzati e poco armati, i quali però con il loro sacrificio momentaneo avrebbero assicurato la vittoria finale dei buoni. Di fatto il romanzo di Vittorini, come vedremo, s'inserisce in pieno in questo schema: anch'esso ha un protagonista dai forti ideali che alla fine, in questo come il Jordan di Hemingway, non evita la morte certa ed esemplare per il bene dei suoi; e, anche in questo similmente a *Per chi suona la campana,* tutti i partigiani sono presentati in chiave positiva, carichi di umanità, ciascuno con sue storie private che li mettono in sintonia con i lettori e tutti pronti al sacrificio che per molti non tarderà a giungere, per contro i nazi-fascisti sono la rappresentazione più assoluta del male, sottolineata da alcuni episodi di gratuita crudeltà che acuiscono il valore simbolico della loro negatività.

Impostata dunque la narrazione, secondo l'indicazione del titolo, su un innegabile contrasto tra i due schieramenti e, appunto, sugli uomini che li rappresentavano, Vittorini dovette creare un protagonista chiamato con il nome di battaglia di Enne 2 (dove Enne era l'iniziale di Naviglio, essendo denominato Naviglio 1 il gruppo cui egli apparteneva) e che, ancora una volta - dopo il *Garofano* e in certo senso anche dopo *Conversazione* - era un intellettuale, con ciò compiendo consapevolmente una scelta certamente accettabile sul piano storico, ma in contrasto con una realtà che aveva visto una percentuale preponderante di operai, contadini e portuali tra i partecipanti (e anche tra i condannati e i maggiori responsabili) alla Resistenza e con una quota invece molto minore di intellettuali. Del resto anche la scelta dell'ambientazione cittadina di questo primo romanzo resistenziale - peraltro propria anche del primo film sullo stesso tema, *Roma città aperta* di Rossellini[16] rappresentava uno scenario storicamente certo veritiero, ma comunque minoritario poiché la Resistenza era stata combattuta per la massima parte sulle colline e addirittura in montagna dove si era creata l'epica del partigiano costretto a lottare, oltre che con i nemici dichiarati, anche con il freddo, il fango, la nebbia e la neve. Il tema storico-politico era dunque affidato a Enne 2 e agli altri partigiani dai nomi simbolici come Baffi

13. Romano Bilenchi, *Amici,* introduzione di Ermanno Paccagnini, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 10810.

14. John Steinbeck, *Pian della Tortilla,* Milano, Bompiani, 1939 e I *pascoli dei cielo,* idem, 1940.

15. Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana,* Torino, Einaudi, 1976.

16. Avviato nell'estate del 1944, all'indomani dell'entrata degli alleati nella capitale, venne proiettato per la prima volta nei cinema italiani nell'ottobre del 1945.

grigi, Occhi di Gatto, Figlio di Dio che rimandano con evidenza, anche per un naturale andamento simbolico, a Coi baffi e Senza baffi e al Gran Lombardo di *Conversazione,* ma anche tra i nemici i soprannomi erano chiaramente allusivi, tanto che il più feroce tra questi si chiamava Cane nero. Ma accanto al motivo centrale fortemente storicizzato sin dall'*incipit* - "L'inverno del '44 è stato a Milano il più mite ..." - e poi costantemente contestualizzato anche con la metodica citazione della toponomastica cittadina, Vittorini, avvertendo la necessità di superare la narrazione di tipo documentale e volendo scrivere non una testimonianza bensì un romanzo, inserì altri elementi a cominciare, anche per bilanciare il forte peso ideologico della vicenda, dalla figura femminile di Berta, donna borghese sposata e tuttavia legata a Enne 2 da un rapporto incostante e indefinito e per questo per lui inquietante e tanto prepotente da interferire sulla sua attività partigiana. Insomma, secondo la tradizione del nostro moderno romanzo patriottico, dalle foscoliane *Ultime lettere di Jacopo Ortis* al *Doctor Antonio* di Giovanni Ruffini, dalle *Confessioni* di Nievo al *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro, anche qui il protagonista lotta per i suoi ideali politici e soffre per amore in una miscela di sentimenti e di tensioni che, oltretutto, favoriscono l'allargamento alle lettrici del potenziale pubblico dei fruitori dell'opera. E se Berta rappresenta di fatto la donna che seduce e inquieta, Vittorini affida ad un'altra figura femminile, la vecchia Selva, il ruolo di saggia consigliera di Enne 2, per quanto riguarda sia i suoi problemi sentimentali, sia la più generale impostazione etica, tanto da riassumere l'impegno di fondo di chi combatte contro il nazifascismo non per raggiungere un teorico obiettivo politico, con la frase emblematica "noi lavoriamo perché gli uomini siano felici"[17].

Completato il cast dei suoi attori e, quasi obbligatoriamente, scelto lo scenario, per la materia da raccontare Vittorini non aveva che da attingere dai numerosi tragici episodi della lotta tra i nazi-fascisti e i GAP che avevano insanguinato le strade di Milano durante la Resistenza; e tra questi il più efferato fu, come già accennato, la rappresaglia di piazzale Loreto, che Vittorini utilizzò come spunto per le pagine sconvolgenti che raccontano la strage di civili consumata nel centro di Milano - tra largo Augusto, porta Vittoria e piazza Cinque giornate - che del romanzo sono il culmine emotivo, con il macabro spettacolo che suscita queste riflessioni nello scrittore:

«Chi aveva colpito non poteva colpire più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un'altra donna: questo era il modo migliore di colpir l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era più debole, dove aveva la sua costola staccata e il cuore scoperto: dov'era più uomo»[18].

Uomini e no, appunto. Vittorini aveva dunque tutti gli ingredienti per realizzare il suo romanzo sulla Resistenza anch'esso, come i ricordati racconti, segnato da ampie parti dialogate; ad essi però volle aggiungere un tocco di assoluta originalità strutturale, articolando la narrazione su due livelli - l'uno volto al racconto dei fatti e l'altro dedicato alla riflessione lirica sugli stessi, con un andamento simbolico che ricordava da vicino *Conversazione -,* due livelli resi riconoscibili al lettore dal differente carattere tipografico che distingueva i diversi capitoli. Questa invenzione certo era inconsueta nella nostra narrativa e mirava ovviamente a vivacizzare il racconto e a introdurre come un'altra visione dei fatti che di volta in volta accadevano; in ciò un possibile precedente potrebbe

17. *Opere, I,* p. 722.

18. *Opere, I,* p. 809.

essere ravvisato nel romanzo *Il 42° parallelo* di John Dos Passos[19] (autore peraltro non troppo stimato da Vittorini che non lo aveva incluso nella sua antologia *Americana),* romanzo uscito in lingua originale nel 1930 e tradotto da Pavese già nel 1934, dove appunto la narrazione procede articolata su tre diversi piani, seguendo i protagonisti e poi aggiungendo le notizie date dal "Cine-giornale" e da ciò che vede l'"Occhio Fotografico".

Questo era dunque *Uomini e no* quando, neppure due mesi dopo la Liberazione, giungeva in libreria, preceduto da numerose anticipazioni apparse sui giornali e dunque quasi predestinato ad un buon successo di pubblico, che di fatto ebbe per aver trattato per primo un tema attualissimo che aveva riguardato tutti gli Italiani e per essere stato scritto da uno dei nostri intellettuali più attivi e più noti. Ma se i primi lettori accolsero il libro con grande favore, la critica diede invece risposte diverse e, in alcuni casi, sorprendentemente negative proprio all'interno di quei settori che si poteva prevedere avrebbero invece accolto positivamente *Uomini e no; così* accadde soprattutto nella redazione del giornale ufficiale del PCI "l'Unità", sebbene in una nota in appendice al romanzo Vittorini avesse dichiarato esplicitamente la sua "appartenenza al Partito Comunista", aggiungendo però che, "non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista"[20], dichiarazione che certo poteva suscitare qualche sospetto di scarsa ortodossia. In ogni caso sull'edizione genovese dell'"Unità" del 29 luglio 1945 - che in prima pagina ospitava la già ricordata poesia di Gatto sui caduti di piazzale Loreto - insieme con un brano del romanzo, presentato però come il racconto *12 dei Gap, uscì* una recensione firmata dal redattore capo Aldo Tortorella, il cui titolo *In Vittorini è la nostra storia,* era già un esplicito riconoscimento dei meriti dell'autore e dell'opera.

In particolare Tortorella apprezzava che lo scrittore siciliano non raccontasse "le sue rogne private, come gli intellettuali puri" e al contrario parlasse "della sua richiesta della vita che è valida perché è di un uomo che è nella vita ed è tra gli altri uomini"; insomma il critico aveva accettato un protagonista intellettuale perché gli pareva comunque capace di uscire dall'aristocratico isolamento nel quale solitamente si riteneva che essi vivessero. Ma neppure due mesi più tardi (il 12 settembre) sull'edizione romana del giornale del PCI Fabrizio Onofri definiva *Uomini e no* come "il libro di un intellettuale che porta con sé tutti i difetti e le incongruenze della società in cui è vissuto, una società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto e strumento di privilegio". Ma ce n'era anche per Vittorini.

A lui Onofri rimproverava il fatto che, "come ogni altro, non poteva uscire con un salto dall'ombra della vecchia cultura, dal linguaggio nato sui libri, da un modo di esprimersi e di sentire". Questo intervento, suggerito evidentemente da preconcetti di classe, dimostra che la rischiosa scelta vittoriniana di un protagonista intellettuale non era stata gradita, più per prevedibili ragioni politiche che letterarie; tuttavia alcuni giomi più tardi (l'8 ottobre), dopo che intanto era uscito (29 settembre) il primo numero del "Politecnico" al quale la sinistra italiana guardava con attenzione e con favore, proprio Palmiro Togliatti indirizzò a Vittorini una lettera per dichiarargli sia il suo apprezzamento per *Uomini e no,* sia per esprimere il suo dissenso da quella che definiva una "disgraziatissima recensione", tanto da arrivare a scrivere[21]:

---

19. John Dos Passos, Il 42° *parallelo,* Milano, Mondadori, 1934.

20. *Opere, I,* p. 1210.

21. Cit. in F. De Nicola, *Op. cit.,* pp. 97-8.

«[...] Non voglio che tu possa credermi in nessun modo solidale o anche solo tacitamente consenziente con quello scritto. [...] Comprendo che il tema dell'arte è difficile, ma giudicare a quel modo non è permesso! Con quel metro, tutto è da condannare, eccetto la vita dei santi [...] e la letteratura diventa agiografia. Non si capisce che noi non possiamo adoperare verso una creazione artistica il metro che adoperiamo verso uno scritto politico o una pubblicazione di propaganda. Possiamo chiedere a un artista che sia orientato verso la realtà, ma fissargli noi la tematica e persino ciò che devono essere i suoi eroi (affinché la propaganda sia secondo le regole e non vi sia nulla che non ne risponda allo schema) questa è pedanteria. E peggio ancora quando si va finire nella lezione di costume. E proprio noi che lottiamo per liberarci e liberare il mondo dall'ipocrisia».

Così dunque Togliatti scriveva a Vittorini nell'autunno del 1945 con argomentazioni invero assai lontane e molto più libere di quelle che, di lì a due anni, porteranno all'insanabile contrasto tra i due, con il noto rifiuto dello scrittore siciliano a "suonare il piffero della rivoluzione". Ma non è questo che qui importa e nemmeno la complessivamente poco calorosa accoglienza critica ricevuta dal romanzo, da molti considerato irrisolto anche sul piano stilistico, ma talora oggetto anche di recensioni piuttosto opinabili come quella di Giacomo Noventa che ne aveva individuato in Berta il vero protagonista[22]: di qui i pentimenti di Vittorini sulle parti in corsivo variamente ridotte nelle successive edizioni degli anni Quaranta, ma poi quasi del tutto recuperate in seguito. Quello che qui interessa però è la verifica dell'eventuale ruolo di battistrada e di possibile modello svolto da *Uomini e no* nel panorama della narrativa resistenziale. Intanto una prima immediata osservazione riguarda la copiosissima uscita di libri di memorie e di diari già all'indomani della Liberazione e, al contrario, la scarsa e quasi inosservata pubblicazione di romanzi resistenziali dopo l'uscita del libro di Vittorini, quasi che la tiepida accoglienza ad esso riservata avesse scoraggiato autori ed editori dal cimentarsi ancora in quel genere. In effetti nei successivi mesi del 1945, nel 1946 e per buona parte del 1947 la narrativa resistenziale era essenzialmente espressa dal racconto, che trovava facile collocazione sulle pagine dei giornali e delle riviste; sarà il calviniano *Sentiero dei nidi di ragno* a imporsi nel 1947 come primo significativo romanzo resistenziale dopo *Uomini e no*, del quale peraltro ben poco aveva recuperato, sia nell'ambientazione che era stata ricondotta ai luoghi del quartiere povero di una cittadina e sul suo entroterra collinare, sia nella scelta dei personaggi, tra i quali erano praticamente assenti gli intellettuali e con un innocente ragazzino nel ruolo di protagonista e in più con un convinto commissario di brigata a impersonare l'ortodossia e con una serie di personaggi del sottoproletariato a rivestire il ruolo dei partigiani, sostituendo poi il tono fiabesco e l'oggetto-talismano (la pistola del tedesco) all'andamento simbolico delle parti in corsivo del romanzo di Vittorini. Passando poi in rapida rassegna la successiva produzione narrativa a tema resistenziale, sulla quale possiamo ripetere oggi, nel 2006, la stessa valutazione datane nel 1950 da Calvino sulla sua rilevanza quantitativa e sulla corrispondente irrilevanza qualitativa[23]; vediamo quanto

22. Giacomo Noventa, *Un titolo, un libro e un romanzo,* in "La Gazzetta del Nord", 2917, 5/8 e 31/8/1945, poi in Il *grande amore,* Milano, Scheiwiller, 1960.

23. Italo Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza,* in "Movimento di Liberazione in Italia", 1, 1949.

e se il modello vittoriniano ebbe una funzione paradigmatica.

In chiave del tutto populista e con una contadina inconsapevole di ideologie nel ruolo della protagonista sarà nel 1949 uno dei primi romanzi resistenziali di grande impatto sul pubblico: *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, dove l'ambiente anfibio delle valli di Comacchio è raccontato con toni di schietto realismo vissuto da popolazioni avverse in modo istintivo alla violenza e alla sopraffazione. Certo, si trattava comunque sempre di interpretazioni della Resistenza ortodosse e ispirate dalle posizioni del PCI, ma così non sarà nel 1952 per due opere uscite nei "Gettoni", e quindi "vittoriniane" e sostenute da quell'autonomia creativa sollecitata da Togliatti nella lettera dell' 8 ottobre 1945 ma evidentemente allora, in ben altro e meno conciliante contesto politico, aveva perso validità. Nel 1952 infatti usciva prima il romanzo *Fausto e Anna* di Cassola e poi la raccolta di racconti I *ventitre giorni della città di Alba* di Fenoglio; e tralasciando le forti reazioni negative registrate sull'"Unità" a proposito di questi due libri che si sottraevano alla retorica celebrativa della Resistenza, ne consideriamo però alcuni dati che sembrerebbero avvicinarli al modello vittoriniano. Protagonista di *Fausto e Anna è* infatti uno studente, e dunque un intellettuale come in *Uomini e no* dal quale ritorna anche il tema di una storia d'amore intrecciata alla lotta partigiana; analogamente i racconti fenogliani presentano in alcune occasioni protagonisti studenti con un forte stacco di classe rispetto ai contadini e agli operai. Questi dati esterni però non bastano ad avvicinare i due "Gettoni" del 1952 a *Uomini e no,* non solo e non tanto per un'ambientazione qui più credibilmente collinare e paesana (che non è tuttavia scelta puramente esterna), ma per un maggiore senso di esperienze vissute, anche se su piani non prevalentemente ideologici e collettivi anzi piuttosto individuali, piuttosto che pensate come accade nel romanzo di Vittorini, dove i capitoli in corsivo tendono ad un piano di riflessione su ciò che accade, ma anche interrompono l'azione e introducono un elemento di staticità poco confacente ad una narrazione di azione quale dovrebbe essere un romanzo di guerra. Oltre a ciò poi, rispetto a *Uomini e no,* mancava la netta contrapposizione tra i buoni partigiani e i cattivi nazi-fascisti perché, soprattutto in Fenoglio, i buoni non erano sempre e tutti buoni e talora anche tra loro, tra i badogliani e i garibaldini non mancavano i contrasti feroci; è pure vero che mentre Vittorini scriveva sulla Resistenza a caldo, proprio mentre accadevano quegli episodi che sarebbero poi rifluiti sulle sue pagine e dunque con una spinta emozionale molto forte che poteva rendere inevitabile la contrapposizione appunto tra "uomini e no", con i "Gettoni" di Cassola e Fenoglio la rappresentazione letteraria della Resistenza era scritta quando già il momento della riflessione e del rifiuto della celebrazione retorica era giunto e con esso l'apertura verso analisi anche motivatamente critiche e spesso sempre più lontane dalla versione ufficiale del PCI, certo molto infastidito dalla pubblicazione dei due citati "gettoni" tanto che quello di Fenoglio fu oggetto di ben tre virulenti attacchi usciti su altrettante edizioni dell' "Unità"[24] e quello di Cassola attirò addirittura l'intervento di Togliatti, sia pure nascosto dietro la firma di Roderigo di Castiglia, che definì il libro come una "cattiva azione"[25].

24. Le tre stroncature ai racconti di Fenoglio uscirono sull'"Unità" di tre diverse edizioni a firma rispettivamente Giorgio Guazzetti, "Segnalibro" e "Il libraio" nei giorni 12 agosto, 12 settembre e 29 ottobre 1952 S2.

25. Sul romanzo di Cassola uscì prima su "Rinascita" di marzo del 1952 una recensione molto critica di Giuliano Manacorda, seguita da una replica dello scrittore al direttore della rivista Palmiro Togliatti, che a sua volta replicò a Cassola.

La scelta di intellettuali come protagonisti di romanzi partigiani sarà ripresa in testi assai diversi tra loro scritti ormai non pochi anni dopo la fine del conflitto, a cominciare dai tre fenogliani, dove il Johnny prima di *Primavera di bellezza* e poi del *Partigiano Johnny* come il Milton di *Una questione privata* sono tre studenti; ma anche qui - dove forse il modello di *Per chi suona la campana* a livello di sfondo naturale è più avvertibile - la narrazione è tutta impostata sull'azione che si svolge sulle colline che diventano scenario biblico; e se pure in *Primavera di bellezza* la scena per qualche tempo si svolge a Roma, la città non è teatro della lotta di Liberazione bensì dell'illusorio periodo di pace compreso tra il 25 luglio e l'8 settembre: insomma nella rappresentazione letteraria della Resistenza lo scenario è quasi univocamente quello delle colline e delle montagne, ma del resto l'esclusione pressoché totale di ambientazioni cittadine rientra in quella più generale prevalente scelta dei nostri narratori a scegliere la provincia, che più compiutamente esprime la società italiana, piuttosto delle peraltro scarse nostre metropoli. In questo senso allora le strade e le case milanesi già teatro della storia di Enne 2 non hanno avuto eredi (se non forse qualche passaggio delle *Cinque storie ferraresi* di Bassani); né ancor meno Vittorini ha avuto dopo di sé altri scrittori che abbiano svolto la loro narrazione su piani diversi, se non vogliamo far rientrare in questa categoria quelle opere che al racconto lineare in sequenza cronologica hanno sostituito il ricorso al flash-back per alternare il passato al presente, come avviene nel già citato *Una questione privata,* ma limitatamente ad episodi che precedono l'8 settembre e quindi non ancora resistenziali; e come avviene in *Bandiera bianca a Cefalonia* di Marcello Venturi[26], uno degli scrittori lanciati dalle pagine del "Politecnico", articolato nel racconto del viaggio compiuto nell'isola dello Ionio quindici anni dopo la fine della guerra dal figlio di uno dei caduti nell'eccidio e dalla ricostruzione a posteriori di quella sconvolgente vicenda storica. Se dunque in questo caso si ha un effettivo doppio piano narrativo, esso segue una duplicità cronologica e non è, come invece in *Uomini e no,* una dilatazione lirico-coscienziale degli stessi fatti appena narrati.

Uscito dunque al di là dell'immediata conclusione della guerra, il romanzo resistenziale di Vittorini ha avuto l'occasione di poter rappresentare un punto di riferimento per quelli successivi sullo stesso tema, ma così di fatto non è stato per le ragioni ambientali e stilistiche che abbiamo cercato di individuare; ma oltre a queste è probabile che abbia avuto un peso determinante proprio quella condizione di "non piacere" nello scrivere questo libro apertamente dichiarata da Vittorini, un libro inteso come un ulteriore, e certo generoso, atto in favore della causa antifascista, ma un libro tuttavia alquanto cerebrale (senza peraltro che ciò impedisca ad alcune sue pagine di risultare molto efficaci), dal quale attraverso la figura dell'intellettuale Enne 2 - e attraverso le sue riflessioni stampate in corsivo - egli non ha voluto far mancare la sua presenza e, in fondo, non ha voluto tradire quel capolavoro che è *Conversazione in Sicilia,* il cui autore mai avrebbe potuto scrivere un asciutto romanzo di azione e di fatti quale avrebbe dovuto essere un romanzo resistenziale: insomma il teorico del neorealismo aveva mostrato con *Uomini e no* di non sapere, o volere, scrivere un romanzo neorealista.

2006.

26. Marcello Venturi, *Bandiera bianca a Cefalonia,* Milano, Feltrinelli, 1963.

† **Anna Panicali***

VITTORINI E LA LETTERATURA INTERNAZIONALE

La letteratura congetturale di cui Joyce fornì solo un anticipo
resta il maggior traguardo dello sperimentalismo.
E. Vittorini, *La ragione conoscitiva*

Che cosa intende Vittorini per «letteratura»? quale spazio le accorda? quando matura in lui il concetto di «letteratura internazionale»? Per rispondere a queste domande occorre partire dal *Politecnico*, il settimanale[1] che si muove all'insegna della Cultura e dà molta importanza al linguaggio comunicativo perché vuole educare il gusto del pubblico. Qui la pagina letteraria vive come elemento di un discorso storico e culturale e spesso si accompagna a immagini fotografiche e a didascalie.

Fin dal dopoguerra Vittorini traccia il profilo di una nuova narrativa e i narratori che più lo interessano sono quelli che segnalano delle ipotesi di rinnovamento: sono i «portatori di proposte letterarie e di progettualità»[2]. Nel *Politecnico* si pubblicano i poeti già noti (Montale, Saba, Solmi, ecc.) e gli esordienti; gli autori stranieri (di Spagna, Inghilterra, Francia, Germania, Russia, America) e si dà spazio ai giovani narratori perché la letteratura nuova in questi anni è soprattutto narrativa. Si chiede che sia socialmente impegnata; che l'esperienza della scrittura nasca dai fatti, dalla storia o dalla propria terra; che documenti la realtà del paese, informi, ma sia anche sperimentale e si proponga come espressione letteraria. Ovvero, che la narrativa (ma anche la poesia) nella sua dimensione nazionale e internazionale (vengono pubblicati anche autori stranieri) informi in modo poetico-narrativo, integrando storia e poesia, testimonianza e invenzione affinché i materiali letterari non restino solo aridi referti. Il loro essere sperimentali consiste anche nella contaminazione dei vari settori; nella trasformazione del documento in immagini ed emozioni (basti pensare alla differenza tra cronaca e narrativa); nella sperimentazione di «un linguaggio giornalistico-poetico»[3], oppure che narri attraverso i disegni (vedi Grosz) o attraverso le immagini.

---

*. 1941-2009, ordinario di Storia della letteratura italiana contemporanea nell'Università di Udine. Per un profilo cfr. *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben, Lisa Gasparotto, Udine, Forum, 2011, 2 v., bibliografia di A. Panicali: 1., p. 19-32 (ripetuta nel 2. volume, p. 21-34), sono registrate 22 schede tra monografie, articoli, recensioni e prefazioni aventi per oggetto Vittorini. Nella miscellanea sono pubblicati 6 saggi dedicati a Vittorini [ndr].

1. «Il Politecnico», diretto da Elio Vittorini ed edito da Giulio Einaudi, iniziò le pubblicazioni a Milano il 29 settembre 1945 come «settimanale di cultura», e in quella veste uscì per 28 numeri sino al 6 aprile 1946. Col numero 29, apparso il 1° maggio 1946, divenne mensile. Ne uscirono dieci numeri, sino al 39 del dicembre 1947.
2. Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 165.
3. Ivi, p. 188. Vittorini aveva sempre pensato a un romanzo a «sottovento della poesia».

Fin dal '48-'49 Vittorini pensa ai *Gettoni*[4], una collezione (o collana) di letteratura, di cui solo nel '51 esce il primo volume che alle novità italiane affianca traduzioni di libri stranieri, con i quali s'intende far conoscere ed apprezzare i «grandi» di domani. Perché questo titolo?

> Propongo i *Gettoni* per i molti sensi che la parola può avere, di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco […] e di gettone come pollone, germoglio, ecc. – Poi suscita immagini metalliche e cittadine[5].

Nei primi anni Cinquanta trionfa la letteratura e il cinema neorealistico, ma Vittorini non crede alla definizione di neorealismo. Così confessa a Calvino:

> Usata in letteratura [l'espressione] non definisce niente che sia comune a tutti i nostri scrittori o anche solo a una parte di essi […]. Tu non indichi un modo di vedere e giudicare la realtà che essi abbiano in comune e tanto meno un modo comune di concentrarla. Via via che dici la parola tu la devi riempire di un significato speciale. In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori[6].

Ha sempre pensato che «la letteratura non esista al di fuori delle sue relazioni con la società e con la storia», tuttavia anche qui, come nel *Politecnico* ma forse con maggiore lucidità, dà rilievo alla sperimentazione:

> Due sono in effetti i motivi per cui un manoscritto può diventare un «gettone»: o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa, che l'autore dimostri di possedere attraverso le sue pagine[7].

Lo stesso Calvino riconobbe che gli autori dei *Gettoni* venivano scelti «per le loro qualità di scrittori, cioè per l'autonomia del loro uso dei segni (spesso in polemica con quella che Vittorini chiama la maniera neorealista)»[8].

Arriviamo al *Menabò*:

> "Il Menabò", diciamo, e tutti si sa che cosa sia un menabò, di pratico, di strumentale, nel corso della realizzazione grafica d'ogni lavoro editoriale o giornalistico. Un nome legato a un'idea di funzionalità, e rapido e allegro di suono: per questo ci è piaciuto[9].

Per usare un'espressione di Calvino, gli anni Sessanta apparvero come anni in cui si viveva «la grande bonaccia», dovuta all'equilibrio delle due superpotenze. Sembrava impensabile una rivoluzione politica. E solo quando venne il «maggio '68» la grande bonaccia finì. Dominano, almeno agli inizi, piattezza e «deficienza critica». Per questo nel *Menabò* si tenta di discutere temi d'interesse generale, sui quali sia la letteratura creativa

4. E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988.
5. Ivi, p. 21.
6. Ivi, p. 22.
7. Ivi, p. 29.
8. I. Calvino, *Progettazione e letteratura*, in «Il Menabò», 1964, n. 10, p. 89.

che quella saggistica dovranno misurarsi:

> I testi di letteratura creativa […] saranno almeno un paio per volume, verranno associati volta a volta secondo un criterio che li coordini in un senso di affinità o di contrapposizione, e ogni testo avrà accanto (oltre a note informative o polemiche) un saggio critico concertato in sede di direzione che tratti del problema morale o storico o letterario cui il testo in qualche modo, per dritto o per rovescio, si riferisce[10].

Uno dei primi temi che la rivista affronta è la crisi linguistica e poiché i lettori potrebbero stupirsi che *Il Menabò* si occupi di dialetto, Vittorini spiega il senso del suo articolo *Parlato e metafora* e ribadisce che in letteratura per lui è importante la distinzione fra «linguaggio di frasi fatte e linguaggio di parole "liberamente" associate». Distingue il «linguaggio letterario» dal linguaggio «vivo» che esprime anche i linguaggi non verbali e afferma che l'uso della metafora si giustifica col tentativo di una rappresentazione integrale del parlato.

Il concetto di letteratura si amplia perché si confronta con tutta la lingua: orale, mimica, gestuale; con tutta la realtà di comunicazione, costituita certamente di parole ma insieme di atti, di sguardi, di pause o di toni:

> Lo scrittore non rappresenta che una parte, e spesso una minima parte, della realtà di comunicazione se egli si limita a riprodurre, pur scegliendo e riorganizzando, solo quanto di essa si manifesta in «frasi», in parole[11].

Anziché far opera di mimesi dovrà «tradurre in parola» quei segni che parola non sono, cioè, «fare metafora». La scrittura, infatti, non è la semplice trasposizione di un dettato fonico-linguistico; non è la mimesi della fonè o del parlato, ma la traduzione metaforica e l'invenzione di nuovi rapporti fra le parole:

> noi siamo piuttosto i posseduti che i possessori di un linguaggio se non raggiungiamo la possibilità di unire «liberamente» una parola a non importa quali altre parole, e insomma di «inventare» a nostra scelta i rapporti tra le parole, pur realizzando, si capisce, il fatto della comunicazione[12].

Occorre rappresentare «per metafore» il nuovo mondo industriale-tecnologico: per possederlo e non lasciarci possedere[13], insiste Vittorini. E tornerà a chiarire la sua idea di letteratura e di linguaggio metaforico nell'articolo sul *Menabò-Gulliver* intitolato «La lettura attiva»[14]. Continuando il discorso iniziato con «Parlato e metafora», estende la sua riflessione alla letteratura in 45 giri: come la lingua orale è statica rispetto al linguaggio «vivo» della scrittura, così l'ascolto della voce è passivo rispetto alla lettura mentale e silenziosa. La differenza si gioca tutta sulla possibilità d'inventare o d'intervenire criticamente: siamo posseduti dal linguaggio se non inventiamo nuove associazioni di

9. Premessa a «Il Menabò», 1959, n. 1.
10. Ibidem.
11. E. Vittorini, *Parlato e metafora*, in «Il Menabò», 1959, n. 1, pp. 126-127.
12. Ivi, pp. 125-126.
13. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 1961, n. 4.

parole; siamo agiti dal medium del dicitore se ascoltiamo senza intervenire. È quanto capita nelle audizioni di dischi di poesia, che dal '52 si moltiplicano e invadono il mercato.

Quali sono gli esiti di queste due forme di comunicazione? La lettura, che ha luogo in silenzio e in solitudine, esalta lo spirito critico e il lavoro della mente; l'ascolto d'incisioni discografiche lascia invece il pubblico dei fruitori in balia del dicitore. Solo la scrittura e la lettura mentale sono «attive» e rispondono a un concetto di letteratura non «autoritaria». Anzi, liberatoria.

Nel n. 6 del *Menabò*, dove Industria e letteratura diventa Realtà e letteratura, Vittorini si domanda se la letteratura ha solo il compito di «rappresentare» il mondo, quasi non ne facesse anche parte. E conclude: «Ma noi crediamo forse al farsi dei corpi, estendersi, restringersi, mutare; e alla parte che ha la letteratura in questo farsi»[15]. Ovvero, in questo movimento. E all'insegna di una letteratura nuova in sintonia coi tempi, si muove anche il postumo Le due tensioni[16], il cui timbro è particolare perché si tratta di appunti costellati di note, di richiami, di segni grafici, di esclamazioni che già di per sé sono un commento. Qui il pensiero è problematico; formula ipotesi e procede interrogandosi. A volte Vittorini si ripete, si corregge, ha ripensamenti. Confessa chi gli è stato vicino negli anni Sessanta: «Il suo lavoro di composizione negli ultimi tempi pareva identificarsi con la perplessità: la perplessità pura, tale che su una frase o su una nozione ci potessero essere tutte le interpretazioni possibili»[17].

Se lette assieme al *Menabò* e agli interventi in pubblico contemporanei, *Le due tensioni* chiariscono un rovello vittoriniano e testimoniano l'intensità di un pensiero che «ogni poco» si rimette in questione e via via acquista sicurezza. È anche merito di questi appunti dove la riflessione va avanti per scatti, soprassalti, congetture, se il tono degli interventi e delle comunicazioni in pubblico appare invece fermo e deciso. Così Vittorini proclama nel '62 alla giuria del premio Formentor, di cui era membro:

> io ritengo che tra le virtù di quest'assemblea dovrebbe esservi anche quella di saper rifiutare il ricatto della «bella letteratura» per cui succede così spesso che un buon masticatore abbia la prevalenza su un innovatore goffo e ingenuo, e che un'opera ben organizzata secondo una vecchia cucina abbia la prevalenza su un'opera magari piena di difetti ma che porta un'indicazione culturale nuova[18].

Tra una fitta rete di spunti sociologici, linguistici o economico-politici emerge con chiarezza la questione che è al centro delle *Due tensioni*: come conoscere, attraverso la letteratura, l'uomo e la realtà contemporanea. Vittorini si domanda qual è il rapporto che con loro intrattiene lo scrittore e quale immagine ha della natura. Confrontandola con la scienza, rileva il ritardo, l'inadeguatezza e l'evasività della letteratura verso il mondo della tecnica. Preciserà in un'intervista del '65:

---

14. E. Vittorini, *La lettura attiva*, in «Il Menabò», 1964, n. 7, pp. 146-149.
15. Premessa a «Il Menabò», 1963, n. 6.
16. E. Vittorini, *Le due tensioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967. *Le due tensioni* iniziano nel '61 contemporaneamente alla polemica su *Industria e letteratura*.
17. F. Leonetti, *La conversazione con Vittorini*, in «Il Menabò», 1967, n. 10, p. 109.
18. E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, in «Il Menabò», 1962, n. 5, p. 5.
19. E. Vittorini, *Perché si scrive*, intervista rilasciata alla rubrica televisiva «L'Approdo» nell'aprile del

> La crisi odierna dell'arte è secondo me una crisi più che altro della sua funzione informativa. Sono quasi soltanto gli scienziati che oggi informano. Gli scrittori e i poeti, nella generalità dei casi, svolgono oggi una funzione mediatrice. E io perciò sono incline a considerarli, per il momento, di secondaria importanza rispetto agli scienziati[19].

Non solo. La scienza, proprio perché ricerca sperimenta verifica, va avanti per approssimazioni, «illuminazioni operative» e congetture, attraverso un ragionamento probabilistico che tiene aperta una possibilità di dubbio. Oggi, nelle scienze fisiche – dice Vittorini – «si opera su un piano di "conoscenza incompleta"». Siamo arrivati al punto «di dover considerare le "leggi" unicamente come *leggi statistiche*». La letteratura, invece, proprio perché non sperimenta né ricerca più, procede con la stessa fede della religione: crede di raggiungere l'obiettività, mentre non fa che perpetuare luoghi comuni e verità ormai vecchie e risapute. Non riesce a tener dietro alla realtà, che è perennemente in movimento – che è essa stessa movimento – e perciò «vegeta» all'ombra delle passate esperienze consumandole, anziché instaurare col mondo una tensione «in senso nuovo e costruttivo»:

> la lett. oggi ha un enorme bisogno di una nuova tensione razionale – che rompa con lo scheletro della vecchia – (e per rompere deve farla finita con la sua attuale tensione affettiva che ne è una vegetazione)[20].

Due sono i modi con cui lo scrittore rappresenta la realtà: attraverso la tensione razionale-conoscitiva e attraverso quella affettivo-espressiva. Tensione, quest'ultima, che vive parassitariamente del rapporto istituito dalla letteratura razionale e lo rende naturale e istintivo.

Alla luce di queste due tensioni Vittorini ripercorre la storia letteraria e si sofferma sulla letteratura del Novecento fino ad arrivare al presente:

> Oggi siamo sprofondati nella notte – in una tenebra di equivoci – divisi tra una pratica letteraria tornata tradizionalista e un'avanguardia che si vergogna del proprio nome – e comunque non sa in genere che cosa vuole – [21].

Le ultime innovazioni tecniche e strutturali nel romanzo risalgono al primo Ottocento, mentre l'Avanguardia novecentesca, anziché rompere con le strutture romanzesche tradizionali, non ha fatto che mantenerle e perpetuarle. Neppure lo «stream of consciousness», che testimonia un profondo disagio di fronte alla realtà, è riuscito a negare radicalmente l'ordine letterario.

E oggi? La letteratura fa ancora un discorso autoritario, umanistico e demiurgico, perché raffigura la realtà dal «punto di vista di Dio». Invece,

> solo con la rappresentazione per congetture, per notizie raccolte da più punti, per correlazione e sovrapposizione e convergenza di varii punti di vista, si esclude l'impressione che possa esservi una coscienza universale trascendente i fatti e

---

1965 e pubblicata in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 514-517. La citazione è a p. 516.

20. E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 8. Corsivi nel testo.

> insomma un Dio onnipresente e onniveggente e onnisapiente – e si rappresenta un'ipotesi di obbiettività umana, costruita, razionale e non aprioristica[22].

La mancanza di spirito critico, che già Vittorini aveva denunciato aprendo *Il Menabò*, diventa veicolo di passività e di acquiescenza:

> l'arte continua a fare un discorso a-critico, un discorso autoritario, un discorso che porta a sottomettersi e ad accettare, ad identificarsi, a integrarsi[23].

La letteratura somministra la verità dall'alto e illude i suoi lettori, offrendo loro distensione ed evasione:

> – lo scrittore si pone come Dio, come coscienza universale, come assoluto […] senza ciò lasciare alcun dubbio sul carattere obbiettivo di quello che dice riguardo agli oggetti di cui parla, senza dare alcuna possibilità di dubitare […] o tanto meno di verificare, e il lettore è tutto felice di potersi illudere d'essere entrato in contatto appunto con Dio, con la coscienza universale, con l'assoluto[24].

Anzi, chiede d'essere guidato e consolato, ne gode e se ne compiace; ma il «piacere mistico che ne deriva è solo effimero». Dirà Vittorini nel '65:

> L'ideale per il pubblico è di avere dei libri che trattino di problemi contemporanei in una forma già abituale e scontata, che non faccia fare fatica, una forma ancora ottocentesca[25].

Educare il pubblico alla lettura era già stato l'intento dei *Gettoni*. Tra il '60 e il '61 il rifiuto del libro come semplice bene di consumo si accompagna alla ferma decisione di non pubblicare:

> Mi interessa scrivere, non pubblicare. Il libro, in questi tempi di industrializzazione culturale, si è ridotto ad essere merce di scambio, come le rape, il cotone o una qualsiasi laurea[26].

Vengono poi le pagine delle *Due tensioni* dedicate al lettore, ai suoi gusti, alle sue abitudini. Pagine molto lucide, dove si torna con insistenza sull'inadeguatezza conoscitiva del mondo attuale: perché la letteratura educhi il lettore, è necessario capisca il grande rivolgimento avvenuto nei primi anni Sessanta e l'agonia della civiltà contadina, che un tempo dava «il là nel modo di vivere, nel modo di parlare, nel modo di comunicare»[27], mentre oggi non produce più né cultura né linguaggio. Dell'industria come «nuova natura

21. Ivi, p. 14.
22. Ivi, pp. 33-34.
23. Ivi, pp. 188-189. Corsivi nel testo.
24. Ivi, p. 34. Corsivi nel testo.
25. E. Vittorini, *Perché si scrive*, cit., p. 516.
26. La citazione riportata dalla Rodondi è tratta da un dattiloscritto di Vittorini «preparatorio a un'intervista apparsa, con ogni probabilità, sul finire del 1960 o nei primi mesi del 1961» (cfr. E. Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, vol. II, p. 956).
27. E. Vittorini, *È il lavoro che giudica il mondo*, in «Il Contemporaneo», n. 1, gennaio 1965, p. 7.

industrializzata»[28] già si parlava nel 4° numero del *Menabò*, dove si ribadiva che non è un aspetto o un settore della realtà economica, ma «un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana»[29]. La letteratura si ostina a considerare la tecnica una «fetta di vita» e non invece il nuovo orizzonte umano che investe dei suoi ritmi la vita e la comunicazione, alimenta desideri, elabora forme linguistiche nuove (sia pure ancora solo all'interno delle parole), crea modificazioni, per quanto episodiche e provvisorie, che «indicano un movimento irreversibile». Già sta nascendo un nuovo linguaggio: «non si esprime ancora su tutti i bisogni. Ma porta in sé un forte elemento di trasformazione. È la dominante di una nuova lingua. E, insieme, eredita tutto il passato. Anche residui di lingua contadina»[30]. Si diffonde con rapidità e va guardato come segno di una cultura moderna a livello europeo o internazionale.

La letteratura aderisce al nuovo ambiente tecnico solo sul piano dei contenuti, senza apportare innovazioni strutturali. Continua «istituzionalmente, a dormire», anche se «ha il sonno a singhiozzo, non filato, non profondo»[31], mentre Vittorini sogna l'unificazione tecnica e vorrebbe addirittura accelerarne il processo. A differenza di Pasolini che parla «di una lingua nazionale unitaria su basi tecnocratiche» e critica la già avvenuta «omologazione»[32], egli aspira alla nuova unità linguistica:

> manca l'elemento unitario. Il primo, vero movimento verso una trasformazione radicale della lingua nazionale sarebbe l'industrializzazione del Sud, la nascita di un'industria nazionale, altrimenti, per una parte del paese, è lingua che arriva dall'alto e non solo dall'alto, ma dal di fuori[33].

Si tratta di decifrare i segni di un paesaggio che ha tutta l'aria di presentarsi come «la nuova natura»; di conoscerlo: non per accettarlo, ma per trasformarlo. Infatti, pur avendo sostituito quello "naturale", è ancora un mondo che non possediamo e che è possibile riconquistare alla «generalità dell'uomo» solo quando la tecnica si sarà sostituita globalmente alla natura e avrà fatto «il salto qualitativo»[34].

È questa l'utopia di Vittorini. Un'utopia che di lì a qualche anno troverà il suo profeta in Marcuse e che, come tutte le utopie, affida un compito allo scrittore: quello di rappresentare l'alienazione del mondo tecnico e di prefigurare un mondo libero e umano. Entrambe le parole, però, prima vanno spogliate delle false «immagini culturali» che il tempo ha su di esse stratificato, perché rappresentare la realtà non vuol dire semplicemente rifletterla in senso speculare, ma caricarla di un senso operativo.

La letteratura pare non essersi accorta di nulla: dall'industria prende solo nuovi contenuti, oppure, anziché rappresentarla come processo, si ferma al risultato e ne parla come «tema». Allo stesso modo descrive «le cose nuove» in mezzo alle quali l'uomo vive,

---

28. L'espressione è di G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, in «Il Menabò», 1961, n. 4, p. 110.
29. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 1961, n. 4, p. 14.
30 Le citazioni sono tratte dall'articolo vittoriniano *È il lavoro che giudica il mondo*, cit., p. 7.
31. E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 183.
32. P. P. Pasolini, *Diario linguistico*, in «Rinascita», n. 10, 6 marzo 1965, pp. 24-26 (raccolto poi nel volume *Empirismo eretico*).
33. E. Vittorini, *È il lavoro che giudica il mondo*, cit., p. 7.
34. E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 132.

come semplici oggetti industriali, senza capire che «una minima interferenza tecnica» (quale, ad esempio, quella del frigorifero o del rasoio a lamette) muta il comportamento, il modo di pensare, lo stile della vita quotidiana, «il rapporto stesso tra familiari e quindi tra gruppi sociali»[35]. Finisce così per accettare l'alienazione e per farsene complice; per aderire solo «naturalisticamente» all'industria e guardare ancora con nostalgia al mondo contadino:

> oggetti e gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine «naturale» con significati desunti dagli oggetti e gesti «naturali» che li rendono ausiliari di questi senza renderli anche capaci di sostituirsi a questi…[36].

Le cose nuove sono invece «segni che attendono un significato», per dirla con Scalia; metafore di un rivolgimento che domanda nomi e immagini diverse dalle usuali. Oggi, l'attività scientifica dello scrittore non è che quella di ri-nominare il mondo, perché: «i nomi […] non corrispondono più alle cose nuove (ai nuovi rapporti) tra cui viviamo»[37]. E per rinominare il mondo occorre partire dalle cose e dagli effetti che ogni minima interferenza mette in moto. Blanchot chiama il cielo, «spazio», alludendo al primo volo di Gagarin e alla conquista, non del cielo, ma di un vuoto misurabile: dello «spazio degli scienziati»[38]. Robbe-Grillet sospende l'uso dei vecchi nomi, perché troppo incrostati di significati inutili e impropri a esprimere il mondo della tecnica. Uwe Johnson li usa, però «è pieno di dubbi nell'usarli. Egli ne usa parecchi per la stessa cosa, nomina più volte e in modi sempre differenti la stessa cosa, fa delle congetture sulle cose»[39].

Vittorini, premiando *Congetture su Jakob*, mostra di condividere il principio sperimentale della letteratura caro ai tedeschi e la loro perplessità nel ricostruire un nuovo vocabolario. È infatti «la perplessità che consente di elaborare parole nuove»: quelle parole che rompono con i vecchi significati e aprono a un linguaggio inventivo, metaforico, a «tensione razionale»[40]. All'insegna del dubbio e dell'interrogazione si muove anche *Gulliver*, la rivista internazionale che stabilisce un dialogo con le tendenze letterarie francese e tedesca, esprimendo la necessità di comunicare al di là delle frontiere. Cosa unisce questi scrittori di più paesi, diversi per tradizione, per lingua e per cultura? Né valori positivi, né un programma politico, né una linea o una piattaforma ideologica. Li lega, invece, un modo analogo d'interrogarsi, una comune abitudine intellettuale «nata da esperienze e crisi simili, per quanto vissute separatamente»[41]. E soprattutto la necessità di comunicare, di liberarsi dal monologo: «In molti pensano che questo progetto non

35. Ivi, p. 81. Si pensi ai bisogni che il frigorifero suscita nelle *Donne di Messina* del '64.

36. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 16.

37. E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, cit., p. 5. Con «nomi» e non parole, Vittorini indica immagini o miti che attengono all'ambito culturale più che linguistico. Afferma nelle *Due tensioni*: «i nomi sono costituiti di parole certamente, ma di parole che hanno cambiato regno – e che da quello della lingua sono passate a quello della cultura – » (p. 224).

38. M. Blanchot, *La conquista dello spazio*, in «Il Menabò», 1964, n. 7, p. 12.

39. E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, cit., p. 5.

40. Così nelle *Due tensioni*: «la tensione razionale porta a rompere effettivamente, e a sostituire, a ri-nominare, a giudicare ex-novo, a rivoluzionare» (p. 118).

41. L. Kolakowski, *Testo preliminare. Sul carattere internazionale della rivista*, in «Gulliver» progetto di una rivista internazionale, a cura di Anna Panicali, Milano, Marcos y Marcos, 2003, p. 92.

debba essere abbandonato, perché ci consentirà di uscire dalla solitudine intellettuale in cui tutti noi, nei nostri rispettivi paesi, siamo più o meno immersi»[42].

I francesi, per primi, stendono i «Testi preliminari» a *Gulliver*, che nel '61 verrà presentata come «una rivista di pensiero fatta da scrittori»: né solo politica, né solo letteraria. Anche se occorre intendersi sul significato di entrambi gli aggettivi. Se alla letteratura era accordato un valore assertivo, ora le è accordato un valore interrogativo e di ricerca. Se era pensata come altro da sé, come strumento immediatamente politico, ora è pensata come un'esperienza critica globale che sottopone a revisione tutti i campi della vita. Non basta la critica della cultura; la letteratura contesterà tutto: il potere, la dialettica con la sua idea di progresso, se stessa. E rifiuterà ogni barriera: lo specialismo, le frontiere della civiltà («non esistono ragioni particolari» – avverte la Bachmann –), la separazione tra le discipline. Più volte in *Gulliver* si ripete che non deve esserci divisione fra l'antologia dei testi e la parte saggistica; che critica e invenzione si coniugano insieme; che qualsiasi problema verrà affrontato dallo scrittore e non dagli specialisti. D'altro canto, il termine «letteratura» è diventato sinonimo di écriture e l'analogia svuota di significato tutte le vecchie distinzioni tra generi diversi. I sottotitoli «saggio in versi», «racconto in versi», «commedia in versi» proposti da Vittorini, erano sembrati a Leonetti in contraddizione con il concetto di lirica nuova. Ripensandoci, s'accorge però che fan parte «della [sua] intelligenza delle cose e prospettiva come sempre singolarissima, per cui, dopo la lirica nuova, non si dà un'altra lirica […], ma si possono però dare altri generi di poesia, non già "poesie" […], ma "saggio in", "racconto in", "commedia in", si possono dare […]»[43].

Come prese corpo l'idea di una rivista e di una comunità internazionale? Alla sua origine c'è un evento bellico: la guerra d'Algeria[44]. Si trattò di un progetto politico? Forse, ma in un senso che sfugge alle insidie dell'engagement e degli imperativi ideologici. *Gulliver* è politica solo in modo «indiretto» e non immediato, perché vuol mettere in questione il linguaggio. E la sua critica indiretta non è «allusiva o ellittica» ma radicale, ovvero «va fino al senso nascosto, alla radice»[45].

Voleva essere una rivista «non culturale», che rifletteva sul linguaggio, perseguiva la pratica della scrittura e meditava sulla sua responsabilità. Se la rivista di cultura, ormai congelata in un «genere», non è che un'espressione «panoramica» delle attività letterarie e politiche del tempo, oppure si richiama a un'identità ideologica o all'autorità dei soggetti che vi han parte, *Gulliver*, proprio perché si fonda sulla scrittura come spazio d'interrogazione, trova la sua forma in un movimento di ricerca e guarda – ma solo come «punto di partenza» – all'unità. Visto che la tendenza all'unità si manifesta in tutto il mondo come «unità del tenore di vita», perché – si domanda Vittorini – non si può tentare anche sul piano letterario? L'esperienza insegna che anche il problema più «locale» oggi «ha

42. Lettera di D. Mascolo a R. Seaver, 23 febbraio 1961.

43. Lettera di Leonetti a Vittorini, 29 febbraio 1960.

44. Attorno a questa guerra ruotano due iniziative che ne costituiscono l'immediata premessa; «Le 14 Julliet», una rivista d'opposizione a De Gaulle che nel maggio '58 si impadronì del potere (la fondarono Dionys Mascolo e Jean Schuster; ne uscirono tre numeri che ora sono stati rieditì in reprint dalla rivista «Lignes») e la *Déclaration sur le droit a l'insoummission*, stesa nel '60 e nota come il «Manifesto dei 121», sottoscritto da 121 intellettuali e pubblicato all'inizio del processo contro Francis Jeanson e il suo gruppo contro la guerra in Algeria.

45. M. Blanchot, *Memorandum sul «Corso delle cose»*, Testo preliminare IV, in «Gulliver», cit., p. 80.

ripercussioni di carattere mondiale ed esige d'essere risolto come se fosse un problema generale. Oggi, niente d'italiano è più soltanto italiano. Niente di francese, di russo o di americano, è più soltanto francese, russo o americano»[46]. Dunque, l'unità si può costruire su questo interesse comune a mettere a nudo il lato generale di ogni caso specifico. Ma sarà un'unità che esalta, anziché sopprimere le differenze. Lo dice a chiare lettere il singolare tentativo di fondare un legame sulla scrittura, che è il segno più emblematico della solitudine e dell'alterità. E soprattutto lo dichiara l'abbandono di qualsiasi dottrina e di qualsiasi verità ideologica. Chi parla è lo scrittore e parla «in quanto scrittore e nella prospettiva che gli è propria, con la responsabilità che gli deriva dalla sua verità di scrittore». Una verità che corrisponde alla sua «più intima ragion d'essere» e si sottrae al rischio autoritario perché ha origine dal dubbio e fa della domanda la sua stessa essenza. Una responsabilità etica del tutto diversa da quella che, a partire dal '45, ha «brutalmente» marcato i rapporti fra letteratura e vita: dall'engagement sartriano, per intenderci.

Se l'esperienza politica nelle sue forme tradizionali si è consumata, la letteratura nella rivista non è presente soltanto come critica, ma anche – e soprattutto – come interrogazione sul linguaggio. Diceva Barthes proprio agli inizi del '60: «Stiamo uscendo da un momento, quello della letteratura impegnata. La fine del romanzo sartriano, l'imperturbabile indigenza del romanzo socialista, la carenza del teatro politico, tutto questo, come un'onda che rifluisca, lascia scoperto un oggetto singolare e singolarmente resistente: la letteratura»[47]. E la pensava come ricerca interminabile del senso e come esperienza del linguaggio, la cui dimensione più propria è quella di «porre domande reali, domande totali»[48]. Il linguaggio infatti non rassicura più né con la precisione o l'efficienza del comunicare, né con la stabilità dei suoi significati, anche perché nei primi anni Sessanta l'Europa sta vivendo un trapasso epocale ed è difficile dare risposte: si può solo dubitare delle certezze consolidate; offrire ipotesi anziché conclusioni; reagire interrogandosi e tentando di formulare nuovi concetti attraverso uno sforzo di riflessione comune e una ricerca aperta e collettiva. La stessa comunità internazionale che informa il progetto *Gulliver* è diversa dal solito perché guarda sia all'identità che alle differenze; sia ai problemi specifici che generali. O meglio, pensa alle diversità nell'unità europea. Non si esprime né in una comunità di credenti che condividono una stessa fede, né in un collettivo fondato sulle affinità – letterarie, politiche o culturali – delle nazioni coinvolte. In entrambi i casi non si darebbe dialogo e ne sortirebbe una rivista «di pura e semplice omologazione. Ovvia»[49]. Ha senso invece come forma comunitaria da scoprire, con una responsabilità che va al di là del soggetto (del singolo autore o del singolo paese) perché fondata sulla scrittura: una concezione molto nuova per gli anni Sessanta, sia di rivista che di letteratura.

2006.

---

46. E. Vittorini, *Contributo a un progetto di prefazione per una rivista internazionale*, in «Gulliver», cit., p. 102.
47. R. Barthes, *La risposta di Kafka*, in *Saggi critici*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, p. 197.
48. R. Barthes, *La letteratura oggi*, in *op. cit.*, p. 205.
49. E. Vittorini, *Premessa* a «Il Menabò», 1964, n. 7.

Mirella Serri

SOTTO IL SEGNO DEL MOVIMENTO[1]

Con straordinaria intuizione critica Italo Calvino ha detto che tutta l'opera di Vittorini sta sotto il segno del movimento. La sua opera è sempre stata un discorso aperto. Come *Diario in pubblico* del 1957 che, per esempio, sarà ripubblicato negli anni più volte con edizioni sempre accresciute, rispetto alla precedente. Vittorini, lo sosteneva ancora Calvino, non ha mai amato la dialettica ma le opposizioni nette. Da cui si delinea la fisionomia di "progettatore letterario" in una perenne tensione verso il futuro. Scriveva e riscriveva sempre la biografia di una generazione. Così nel 1947, nella prefazione al *Garofano rosso,* Vittorini chiarisce i presupposti narrativi del romanzo del 1933: "È il ricordo di un desiderio, conosciuto nella primissima infanzia, di uccidere qualcuno. L'esistenza successiva del protagonista e l'educazione ricevuta non hanno eliminato questo desiderio. A sedici anni egli è ancora posseduto da una vaga impressione che, per affermare se stesso, entrare nella vita degli adulti, essere riconosciuto uomo, occorra, forse, uccidere qualcuno". Con queste parole Vittorini ci illumina a posteriori sui suoi propositi di narratore del 1933. Compie una singolare operazione. Mette in ombra i contenuti più politici del libro come l'adesione al fascismo di sinistra, presente esplicitamente nel romanzo. Preferisce mutare il segno caratterizzante del *Garofano rosso* dal racconto politico al racconto di viaggio attraverso le mitologie e i desideri della giovinezza. Il libro nasce come storia di un bisogno di uccidere. La necessità dell'assassinio si trasforma in gesto metaforico, in un gesto simbolico, in necessità di un sacrificio rituale e necessario per entrare nel mondo degli adulti. Un gesto, quello di cui parla Vittorini, per la cui realizzazione una tappa importante è la ribellione senza scopo, la rivolta solo per affermare i valori della giovinezza, guidata da un bisogno di fuga verso una meta non definita. Non a caso Giovanna, la protagonista assente del romanzo, compare all'inizio e poi scompare e rimane solo come figura nella mente di chi la desidera. È, cioè, oggetto d'amore inseguito e mai preso, dissolve le proprie concrete fattezze nel corso della vicenda, a volte prende altri nomi. Può essere chiamato Zobeida, con il nome della donna della casa di prostituzione ed incarna, appunto, il miraggio che si profila e che si sottrae. In questa corsa, nel procedere di Alessio Mainardi, il protagonista del libro, verso una meta immaginaria, conquistata attraverso un gesto clamoroso e metaforico come l'assassinio, il romanzo diventa anche il racconto del processo di un'esclusione, dell'allontanamento dal mondo degli adulti che, non solo non accoglie né accetta la presenza della forza eroica e vitale della giovinezza, ma che a sua volta, è governato e segue proprie leggi di violenza e di emarginazione. Da dove nasce dunque questo sentimento dell'esclusione che spinge ed anima il movimento narrativo e la ricerca, senza direzione, di Mainardi? Nella perenne ansia che guida le azioni di Mainardi, una sospensione, una pausa narrativa ci coglie di sorpresa. Ed è nelle pagine che Vittorini dedica al soggiorno di Mainardi nella casa dei genitori, quando in rotta con la scuola e con la difficile avventura dei sentimenti e dell'esperienza sessuale, decide di tornare alla casa dei genitori, che peraltro non ama. "Io avevo amate le zie", dichiara Mainardi, "avevo adorato da piccolissimo il nonno, ma loro due li avevo sempre guardati con sospetto". E loro due sono appunto i genitori. Il viaggio di Mainardi in queste pagine si è spostato nella memoria, alla

1. Sull'argomento cfr. Mirella Serri, *I redenti: gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005 [ndr].

primissima infanzia. All'infanzia in cui il giovanissimo protagonista incontra il rifiuto dei genitori e la loro negazione di ogni rapporto con i figli in nome del grande amore che li unisce e che elimina ogni altro interesse per il resto del mondo. "Avevamo sentito dalle zie del grande amore ch'era stato il loro una volta, e ch'era ancora: perciò sapevamo qual nome dare all'improvviso guardarsi negli occhi e scappare in un'altra stanza di babbo e mamma". Il grande amore del padre e della madre non è dunque una felice scoperta e rappresenta l'individuazione della causa del rifiuto e del desiderio più profondo dei genitori di vivere a distanza il rapporto con i figli. "Da noi", dichiara Mainardi confrontando la propria casa da bambino con quella dei nonni, "c'erano solo imposte socchiuse e babbo e mamma eternamente in un'altra stanza". "E del resto", aggiunge, "quando mi trovavo solo con lei e il babbo in una stanza dove essi parlavano tra loro, tante volte m'ero chiesto se non mi avrebbero mangiato un giorno o l'altro ridendo e parlando tra loro". C'è dunque una porta perennemente chiusa di fronte agli occhi del bambino e i genitori sono figure escludenti, distruttrici dei propri figli. Il rapporto con i figli viene considerato dannoso per la madre, addirittura causa di malattia: "E per ogni piccola cosa era stato un ossessionante modo di guardarsi bene dall'arrecare dispiacere a mammina. Non s'era fatto altro che sacrificarle i nostri giochi, i nostri bisbigli e talvolta anche i nostri passi, quando fuori pioveva e bisognava star dentro". La persona della madre viene, in casa, nella famiglia, prima di ogni altra cosa e, per lei, i giochi vengono mutati in sussurri, le risate in sospiri soffocati, le parole in mormorio poiché la madre è dominata dal dolore e dall'Emicrania (scritta con la maiuscola e accompagnata dall'aggettivo invisibile per denotare il carattere di minaccia e occulta presenza) e i figli sono implicati e resi responsabili del dolore e della malattia. Sono colpevoli per il solo fatto di esistere e di essere i suoi figli. La colpa per questa responsabilità viene introiettata, ingoiata, assimilata e fatta propria. "Si era così stufi di doversi sentire cattivi...". E ancora: "Non si giocava altrimenti che ai cattivi sempre a farci male e a tirarci sassate...". I figli diventavano cattivi per volontà dei genitori. In nome dell'accumulo delle colpe dei figli, i genitori a loro volta praticano il diritto dell'autorità, dell'obbedienza alla propria legge morale. "Erano così vuoti, così aridi, così moralistici quando si occupavano di noi. Si divoravano tutto il segreto delle loro anime, l'un l'altro". Di fronte all'aridità, al vuoto, allo strapotere della morale, i figli non possono che cercare di tenere a bada la prepotenza, l'arroganza dei genitori. Possono tentare di fuggire, di allontanarsi dal dominio che, soprattutto da parte del padre, si esercita su di loro: "Eppure, la mamma doveva esser nata diversa", dice Mainardi, "ma il babbo, l'aveva alzata su un altare oscuro e le immolava il mondo". E la tecnica di difesa elaborata dai figli ha le caratteristiche di un atto di esorcismo e di magia; di un tentativo di eliminazione, di uccisione della scomoda figura del padre, ma anche di trasformazione e di riscatto da ogni possibile colpa. Il padre per volere dei figli acquista un soprannome. Il padre viene chiamato la Morale scritto con la maiuscola. Mediante il soprannome i figli si prendono la rivincita sul padre, che scompare così come figura concreta, reale. Il padre per tutto il romanzo non ha né nome né cognome, mentre al suo posto appare l'attributo immateriale. La scelta del soprannome, l'esercizio dell'atto linguistico cancella la dimensione reale del padre, lo uccide dunque come persona "vera" ma dà statura di realtà, evidenzia il suo comportamento e rende palese, chiaro e, per tutti percepibile, il suo tratto più specifico, la sua stupida crudeltà. Il soprannome serve per cancellare il padre in carne ed ossa, per annullare la sua fisionomia, la sua identità e mettere in luce un particolare che ne rappresenterà la sua figura più completa. L'antonomasia, la sostituzione del nome proprio, serve ad ampliare il campo semantico, ad allargare le possibilità di significazione e, il padre, mentre si dematerializza, contemporaneamente estende il suo potere, diventa simbolo. Aumenta lo spessore della significazione. A partire dalla figura del padre si inaugura, in questo modo, la lunga sequenza delle sostituzioni così tipiche

della narrativa vittoriniana, che userà di frequente al posto del nome proprio l'attributo (Con i baffi e Senza baffi, il Gran lombardo e così via) e si assiste all'affermarsi, di conseguenza dei personaggi simbolo, dei personaggi portavoce o funzionali, come li chiamerà Vittorini stesso, a cui appartiene lo spessore lirico e ideologico insieme. Personaggi che, privati dei connotati di realtà e depauperati del loro ruolo attanziale, di agenti propulsori della narrazione, cioè si trasferiscono sul piano della rappresentazione simbolica, diventano personaggi simbolo di un discorso ideologico e concettuale e parti della rappresentazione allegorica. "È di ogni uomo attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa", dirà Vittorini a quindici anni dalla stesura del romanzo nella prefazione e completerà così questa sua affermazione: "È la fede in una magia che un aggettivo possa giungere dove non giunge, cercando la verità, la ragione". L'antonomasia è appunto un atto di magia che getta le basi, determina i fondamenti del valore simbolico della parola e della sua capacità di significazione, il più estesa possibile. Alla figura del padre bisogna poi affiancare quella della madre e la valenza metaforica che le appartiene. La madre sempre malata, non solo colpevolizza insieme al padre i figli per la malattia, ma si sottrae anche ad ogni forma più diretta di comunicazione. Non parla il linguaggio delle parole comuni, non offre spiegazioni alle richieste del figlio che l'assedia con domande che non ricevono risposta. In treno, di fronte al bisogno di indicazioni sulla località o sul paesaggio, risponde con un'astrazione: " 'Ma è acqua, ragazzo mio', rispondeva, 'non vedi è acqua'. Doveva essere autunno, a tratti pioveva di luminosa pioggia e mamma diceva 'acqua' del mare celeste, della pioggia, dell'uva, delle saline, col suo vago sorriso assente...Poi non avevo più risposta e andavo a sedere vicino a mia sorella Menta che mi diceva almeno cosa c'era scritto sulla faccia delle stazioni". Alla madre appartiene la facoltà di svuotamento del contenuto concreto della parola, la madre ha la facoltà di trasformare la parola 'realistica' concettuale, o descrittiva, in linguaggio metaforico, in una sorta di distanziamento, di esaurimento, del carattere denotativo della parola. La figura del padre porta su di sé la dialettica di colpa e di riscatto. Colpa di fronte alla storia. Il padre è dalla parte dell'autorità della storia, della sua pregnanza, dell'obbligo del non potersi tirare indietro. Come appunto farà Vittorini di fronte ad ogni nuova realtà esterna che farà pressione e determinerà nuove linee di ricerca nella letteratura. Questa una delle possibili chiavi di lettura suggerite dalla prefazione del 1947. Ma le intenzioni di scrittura del 1933 sono ben altre. Il romanzo si presentava soprattutto come romanzo politico. Il padre ovvero la Morale, rappresentava anche altre astrazioni che appaiono nel romanzo: la "Giustizia e la Normalità". Il libro è un'esaltazione della rivolta antiborghese contro la "Morale", la Giustizia e la Normalità borghese. Una rivolta che nasce con il simbolico colpo di rivoltella antiborghese e che porta Mainardi ad esaltare persino il delitto Matteotti. Quale dunque il senso politico del romanzo? "Ah, il fascino della parola antiborghese! E che voglia di fucilate", esclama Alessio. E se "comunisti, massoni e liberali si ritrovavano unanimi sotto un vessillo da esercito della Salvezza", il fascismo "che credevate reazionario, uscirà rivoluzionario davvero e anti-borghese". Insomma il fascismo sollecita Alessio ad uccidere la "Morale" borghese e la figura del padre. Istanze che Vittorini nella prefazione all'edizione del dicembre 1947, in pieno clima resistenziale, non poteva più riconoscere come proprie. Nella prefazione suggeriva così l'interpretazione intimistica ed esistenziale mentre prendeva le distanze dal suo romanzo più politico. La sua opera come diceva Calvino è "in movimento" e Vittorini stesso contribuiva a cambiarle di segno. E cambiava di segno anche alla biografia della sua generazione.

2006.

Giammaria Gasparini

I ROMANZI DI GIUSEPPE MARCOTTI

Giuseppe Marcotti (Campolongo al Torre 1850 - Udine 1922) dopo aver acquistato notorietà come giornalista, esordisce come narratore nel 1882 con la pubblicazione di un romanzo storico, *Il conte Lucio*. Utilizzando una copiosa e puntuale documentazione, l'autore racconta le drammatiche vicende della vita del conte Lucio Della Torre (1695-1723), discendente di una delle più importanti casate nobiliari del Friuli. A causa di continue e gravissime violenze e prevaricazioni il conte Lucio è condannato alla pena capitale dal supremo tribunale della repubblica di Venezia ma evita l'arresto rifugiandosi a Gorizia negli Stati austriaci. Anche qui il conte si macchia di ripetute violenze per cui viene confinato prima a Salcano e poi a Cormòns, località che lascia frequentemente per raggiungere a Farra la contessa Marianna Strassoldo, cugina della moglie, con la quale intesse una relazione amorosa. Con la complicità di Marianna, per esser libero di sposarne la giovanissima figlia di cui ha abusato, organizza l'assassinio della moglie Eleonora che si è stabilita con i figli nella proprietà di Noale in territorio veneto. L'enormità del delitto induce il governo veneto e lo stesso ambasciatore d'Austria a Venezia (era il conte Colloredo, per giunta zio della donna assassinata) ad esigere dalle autorità austriache la punizione dei colpevoli. Il conte Lucio e i suoi complici, la contessa Marianna Strassoldo e il conte Niccolò Strassoldo suo figlio, esecutore materiale del delitto, sono arrestati a Farra e tradotti in carcere a Gradisca. Dopo un lungo processo lo stesso imperatore Carlo VI, al quale è sottoposta la sentenza per la decisione definitiva, stabilisce la condanna a morte per decapitazione dei tre colpevoli. Per il conte Lucio e il conte Niccolò la sentenza prevede anche l'esclusione dai registri della nobiltà e la perdita dei relativi privilegi. Il romanzo potrebbe anche esser definito una biografia romanzata dal momento che si fonda su una vicenda storicamente documentata e ruota tutto intorno a un personaggio assolutamente dominante. Indubbio merito di Marcotti è di aver utilizzato i documenti a sua disposizione per presentare un affresco efficace della società nobiliare, soprattutto friulana, ma anche veneta e asburgica, del primo Settecento. Qualche pagina, per la tendenza dell'autore, come si riscontra anche in altri romanzi, a indulgere eccessivamente nei particolari descrittivi, risulta superflua e rallenta il ritmo della narrazione ma indubbiamente il romanzo è forse il più degno di apprezzamento tra quelli dello scrittore e meriterebbe una fortuna maggiore di quella finora goduta.

Nel 1883 Marcotti pubblica il suo secondo romanzo storico, *I dragoni di Savoia*. Ricorrendo a una finzione comune a molti altri scrittori (il riferimento più scontato è il Manzoni de *I promessi sposi*) egli premette al libro un'avvertenza nella quale afferma di aver fedelmente trascritto "senza pretesa di abbellimenti" le memorie, trovate per caso, di un "nobile soldato" e di "un uomo sventurato" traducendole "in un linguaggio più facile e in uno stile più semplice" rispetto ai barocchismi dell'epoca e correggendo "le evidenti scorrettezze sfuggite a chi faceva mestiere di spada e non di penna".

Il romanzo si presenta come un'autobiografia sull'esempio delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo pubblicate postume nel 1867. La narrazione è quindi in prima persona e il narratore è un nobile originario della città dalmata di Ragusa al quale lo scrittore ha dato il nome (Trifone Bisanti) di un personaggio realmente esistito che era stato il primo proprietario della villa di famiglia di Campolongo al Torre.

Trifone si innamora giovanissimo di Mathia, una giovane della sua città, e decide di sposarla. Ma al matrimonio si oppone lo zio, influente senatore della città, che ha provveduto alla sua educazione essendo i genitori morti nel violento terremoto che anni prima ha devastato Ragusa. Mathia è di estrazione sociale troppo bassa (il padre è un povero mugnaio), secondo lo zio, perché sia possibile un tale matrimonio. Trifone non recede dal suo proposito ma capita che proprio alla vigilia delle nozze Mathia venga rapita dai corsari turchi. A questo punto il giovane, fuori di sé per la disperazione, ritiene lo zio responsabile della sparizione di Mathia e per vendicarsi concorda con un sicario il suo assassinio. Lo zio, che, come appurerà più avanti lo stesso Trifone, è del tutto estraneo al rapimento, riesce a salvarsi ma il sicario è catturato e Trifone, temendo la sua denuncia, fugge precipitosamente con una nave da Ragusa. In Austria, dove si sta combattendo contro i Turchi, si arruola nel reggimento dei Dragoni di Savoia, iniziando una brillante carriera militare al servizio del principe Eugenio di Savoia, il grande condottiero degli eserciti imperiali. Partecipa così a tutte le guerre combattute dall'Austria contro i Turchi dal 1683 (liberazione di Vienna) al 1717 (conquista di Belgrado). Inoltre combatte anche in Italia contro i Francesi nella guerra di successione spagnola. Non smette tuttavia di interrogarsi sulla sorte toccata a Mathia, di cui è ancora innamorato, e finalmente la ritrova casualmente a Buda dopo che la città è stata sottratta al dominio turco. In Turchia la donna era finita in un harem e a Buda è giunta al seguito di un pascià di cui era divenuta schiava. Nonostante qualche dubbio sull'assoluta veridicità dei racconti della donna, Trifone si propone ancora di sposarla ma Mathia approfitta di una sua assenza per fuggire ed entrare a far parte della corte femminile di Vincenzo Gonzaga, il corrotto ultimo duca di Mantova. A questo punto Trifone capisce finalmente che Mathia è una donna indegna del suo amore e, avendo incontrato Margherita, una giovane sfortunata capace veramente di amare, la sposa. La felicità che gli assicura Margherita non dura però a lungo. Ricompare infatti nella sua vita Mathia, caduta in miseria per la morte del duca ed egli, cedendo alla compassione e ritenendola cambiata, la accoglie in casa. Ma Mathia non si accontenta della compassione di Trifone, vuole riconquistarlo eliminando Margherita. Non esita perciò ad avvelenarla. Quando dopo qualche tempo Trifone, che è piombato nella più cupa disperazione, scopre che la morte di Margherita, che credeva dovuta a cause naturali, è invece opera di Mathia, uccide senza pietà la donna e, con l'aiuto del suo fattore, ne getta il corpo nelle acque dell'Isonzo che scorre non lontano dalla sua fattoria.

L'aspetto più apprezzabile del romanzo è lo scenario storico che fornisce soprattutto un quadro ampiamente documentato della composizione, delle strategie, degli armamenti degli eserciti impegnati tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento nelle guerre dell'epoca. Tra i personaggi storici che compaiono nel romanzo spiccano quelli del principe Eugenio di Savoia e di Marco d'Aviano, l'uno grande condottiero degli eserciti imperiali, l'altro instancabile animatore della lotta contro i Turchi.

Con il romanzo successivo, *Il tramonto di Gardenia*, del 1884 Marcotti si rivela capace di inventare una trama convincente senza il supporto della storia. Il romanzo è, infatti, ambientato nella contemporaneità ed è la narrazione di una relazione d'amore, le cui vicende si intrecciano a quelle. di una campagna per le elezioni politiche in un collegio della Toscana. Protagonista è una giovane francese che assume il nome di Gardenia (quello di battesimo è Michelina) all'inizio di una carriera di donna di mondo contrassegnata da successi ma anche da amarezze e delusioni.

Stanca della sua vita avventurosa, quando la prima gioventù è passata ma è

ancora bella e attraente, Gardenia decide di trasferirsi da Parigi a Firenze dove conta di trascorrere in tranquillità la parabola discendente della sua esistenza. Ma a sconvolgere il ritmo di questa nuova fase della sua vita irrompe Giorgio Aleandri, un affermato giornalista trentenne in cerca di non impegnative evasioni dal legame matrimoniale con una donna che lo ama e ha cieca fiducia in lui. Gardenia, che nella sua vita passata non ha mai conosciuto il vero amore, questa volta si innamora veramente. Lo stesso succede ad Aleandri e quella che all'inizio appariva una banale avventura priva di conseguenze diviene, contro la stessa volontà dei due amanti, un autentico rapporto di amore che viene a scontrarsi con le convenzioni sociali dell'epoca. Ne consegue che l'uomo, rendendosi conto, non esistendo il divorzio, dell'impossibilità di un'altra soluzione per poter convivere liberamente con Gardenia, inscena la propria morte per annegamento nel mare di Genova, raggiunge in Francia Gardenia, la quale lo sta attendendo a Nizza, e assume una nuova identità anticipando ciò che farà anni dopo Mattia Pascal, il protagonista dell'omonimo romanzo di Luigi PIrandello. La convivenza tra i due sembra destinata a durare quando Aleandri scopre casualmente che la moglie, la quale lo crede morto secondo la versione ufficiale della sua scomparsa, continua a portare il lutto per lui e per giunta ha dato alla luce un bambino a cui ha dato il suo nome. La rivelazione della paternità sconvolge l'uomo che decide di rompere la relazione con Gardenia per cercare di ottenere il perdono della moglie e rientrare in famiglia.

Gardenia soffre molto per questa decisione dell'unico uomo da lei veramente amato e in cui aveva creduto e la sofferenza aggrava le sue condizioni di salute non buone da tempo a causa di una malattia di cuore. Ottiene un ultimo incontro con Aleandri e muore assistita da lui.

La storia dei due amanti si intreccia strettamente alle vicende di una campagna elettorale della quale Aleandri, affermato giornalista, è spregiudicato e abile regista per incarico del direttore del suo giornale. Marcotti, in linea con altri scrittori di quegli anni, si rivela critico nei confronti della lotta politica del tempo. Si accenna alle pesanti interferenze del prefetto e dell'ispettore di polizia a favore del candidato governativo. D'altro canto il candidato antigovernativo è sceso in campo soltanto per ripicca verso il governo e per soddisfare l'ambizione della moglie.

Dal mondo cittadino e borghese di *Gardenia* con il romanzo successivo, *Rosignola*, uscito nel 1887, si passa a quello contadino della provincia trevigiana. Il romanzo è infatti ambientato a Castelveneto (l'odierna Castelfranco), che a quel tempo, più che una cittadina, era un paesone caratterizzato sul piano sociale dalla separatezza dei pochi benestanti, proprietari agrari e commercianti, dalla massa dei contadini ai quali restava come unica speranza di riscatto dalla miseria l'emigrazione in Sudamerica.

Al mondo contadino appartiene Rosignola, la protagonista, il personaggio forse meglio riuscito tra quelli inventati da Marcotti. È una trovatella adottata da una famiglia di poverissimi contadini ed è chiamata così (il vero nome è Italia) per l'innata predisposizione al canto. La giovane, per giunta molto bella, è stata costretta a sposare il figlio dei contadini che l'hanno adottata. È uno scioperato dedito all'alcol, fisicamente ripugnante, che i compaesani chiamano Rospo. La Rosignola, insofferente della sua condizione, aspira confusamente a una vita diversa e il suo ideale si concretizza nella persona del conte Vittorio Veterani, detto il contino per distinguerlo dallo zio, il conte Giacomo. Il contino, che è giovanissimo, quasi ancora un ragazzo, è l'unico ed ultimo erede della famiglia più ricca ed importante di Castelveneto. La Rosignola, nonostante il contino la respinga, coltiva il sogno impossibile di vivergli accanto in qualsiasi condizione

lui voglia decidere. È il sogno che dà senso alla sua vita, è il motivo per il quale, dopo aver condiviso col marito il progetto di emigrare in Sudamerica, si ricrede all'ultimo momento e sbarca nascostamente dalla nave che sta per partire dal porto di Genova. Così la Rosignola separa finalmente la sua vita da quella del marito: lui parte ignaro che la moglie non è a bordo, lei trova l'agognata libertà che le consentirà il riscatto dal degrado in cui è vissuta. Infatti le doti canore che possiede, per un fortunato seguito di circostanze, le consentono di entrare come corista in una compagnia di operette. Ha successo, le si prospetta addirittura una carriera di solista ma rinuncia a questo suo futuro quando le si affaccia la possibilità di realizzare il sogno mai abbandonato di vivere all'ombra del contino. Ciò accade quando apprende dallo zio del contino, incontrato casualmente, che il Rospo, il marito, è morto di stenti e di malattia in Sudamerica. Il conte le propone il posto di governante nella villa di Castelveneto dove abita anche il nipote e lei accetta di tornare in paese ora che è libera da un legame odioso e non è più la contadina rozza e povera di un tempo. Vivendo nella stessa casa, il contino subisce il fascino di questa giovane che non ricorda per nulla la Rosignola da lui respinta in passato e che, come allora, è disposta a tutto per lui. I due concordano il loro primo incontro d'amore ma durante questo incontro notturno il contino, che è sofferente di cuore, muore tra le braccia della donna, che a questo punto impazzisce. Passano gli anni, tutto cambia intorno ma la Rosignola, rinchiusa in manicomio, rimane inchiodata a quel momento tragico della sua vita.

Se la Rosignola è il personaggio principale ed è forse il meglio riuscito tra quelli inventati da Marcotti, efficacemente delineati appaiono due altri personaggi femminili:Luisa e Giulia. Luisa è la figlia unica del medico del paese, il quale, rimasto vedovo, concentra su di lei tutti i suoi affetti. Luisa è una giovane interessata non al vero amore ma a una sistemazione matrimoniale che le possa assicurare una buona posizione economica e sociale. Mette gli occhi sul contino ma cede alle sagge argomentazioni del padre il quale le prospetta le ragioni contrarie a questo matrimonio:la differenza di età (il contino è più giovane di qualche anno) e, cosa di grande peso per la mentalità dell'epoca, la differenza di classe tra la figlia di un modesto medico condotto e l'appartenente a un'illustre casata. Il padre tace però, perché legato al segreto professionale, il motivo essenziale della sua opposizione: come medico sa che il contino soffre di cuore e i rapporti sessuali metterebbero in pericolo la sua vita. Luisa si lascia convincere e acconsente al matrimonio caldeggiato dal padre con il barone Del Fico, il pretore di Castelfranco, un napoletano non ricco ma che le assicura il titolo nobiliare che desiderava. È un matrimonio di convenienza utile a entrambi i contraenti: il pretore si assicura una buona dote, indispensabile per far carriera, e Luisa un posto di prestigio in società. Giulia è la giovane moglie di un ricco commerciante più anziano di lei. È assidua lettrice di romanzi e ama passare per intellettuale ma soprattutto ha bisogno di essere corteggiata, per innata tendenza alla civetteria.

Il romanzo presenta uno spaccato interessante della società della provincia veneta nei decenni terminali dell'Ottocento e risulta molto apprezzabile sul versante storico per l'illustrazione minuziosamente documentata del fenomeno dell'emigrazione dei contadini verso i paesi del Sudamerica nella speranza, spesso anche illusoria, di un miglioramento delle proprie condizioni di vita.

Come romanzo di appendice fu pubblicato a puntate in un giornale siciliano (*L'ora* di Palermo) tra il 25 dicembre 1900 e il 3 aprile 1901 il romanzo *Le convertite* che comparve in volume soltanto nel 1982. Il romanzo è privo di quell'ultima rifinitura a cui l'autore

avrebbe certamente provveduto nel passaggio alla pubblicazione in volume, ma ciò non ne intacca che molto limitatamente la sostanziale validità.

Le vicende che costituiscono la trama del romanzo sono cronologicamente collocate negli anni immediatamente successivi al 1896 perché in un passo iniziale si accenna come a fatto recente al matrimonio, che avvenne in tale anno, del futuro re Vittorio Emanuele con Elena del Montenegro.

Le diverse storie che costituiscono la materia del romanzo ruotano tutte intorno a una storia di amore. Lucia Montefiore, la protagonista, unica erede di un facoltoso finanziere triestino di origine ebraica, si innamora del conte Tristano Ottaviani, appartenente a una famiglia friulana di antica nobiltà rovinata dai debiti. Anche Tristano è innamorato di Lucia ma si ritiene indegno di sposarla, nonostante la proposta di lei, per due motivi: la disparità delle condizioni economiche (lui privato di ogni proprietà, lei ricchissima) e il disonore arrecato al nome della sua famiglia dalla condotta scandalosa della sorella Chiara che ha acquisito grande notorietà esibendosi come cantante in spettacoli equivoci. La storia si conclude con il matrimonio dei due innamorati e Lucia ha così la soddisfazione, oltre che di sposare l'uomo amato, anche di restituirlo al rango sociale da cui l'aveva di fatto escluso, senza alcuna sua colpa, la rovina economica della famiglia.

Quanto al titolo del romanzo, esso allude alla conversione di Lucia dall'ebraismo al cattolicesimo e a quella, avvenuta in precedenza, dall'ortodossia alla stessa religione di due altri personaggi femminili come una principessa, amica e influente consigliera di Lucia, e la nipote della principessa stessa. In un senso non rigorosamente religioso convertita può esser definita anche Chiara, la quale, al culmine dei suoi successi, entra in crisi e abbandona la carriera di donna di spettacolo.

Firenze è il teatro principale dell'azione del romanzo. Nella città vivono stabilmente o solo temporaneamente molti aristocratici italiani e stranieri che lo scrittore presenta negativamente, con poche eccezioni, come corrotti, pettegoli, esibizionisti, appassionati di divertimenti volgari. La loro mancanza di gusto e di cultura artistica, associata a grande disponibilità di denaro, favorisce e arricchisce antiquari disonesti come un certo Ricattini, personaggio importante nella trama del romanzo, il quale si spinge fino in Friuli e nel limitrofo Litorale austriaco per i suoi commerci. Quanto all'ordine pubblico, esso risulta minacciato da un pericoloso movimento anarchico che non si limita a chiassate contro il governo ma si prepara a gravi atti di sovversione come dimostra il possesso di materiale esplosivo scoperto dalla polizia. A una valutazione complessiva il romanzo risulta interessante per la varietà degli ambienti e la vivacità della narrazione ricca di colpi di scena.

Nello stesso anno 1901 in cui pubblicava a puntate *Le convertite,* Marcotti diede alle stampe *L'oltraggiata*, l'ultimo suo romanzo di argomento contemporaneo. Il titolo mette a fuoco in modo perentorio l'argomento: un oltraggio subito da una donna, di cui, nel caso specifico, è vittima Giuliana, la giovane figlia del barone Vidulig, grande proprietario agrario di Campo (l'attuale Campolongo al Torre) luogo natale dello scrittore. La giovane subisce l'oltraggio da parte di un prete sloveno, don Miletic, un fanatico slavofilo spinto dalla volontà di umiliare in lei la rappresentante dell'italianità e della classe dei padroni sfruttatori dei contadini sloveni. Risulta evidente che questo prete, il quale approfitta del suo ministero per compiere un'azione tanto riprovevole, è un personaggio privo di ogni credibilità inventato ai fini di una propaganda antislava.

Il libro evidentemente riflette la particolare situazione nella quale si trovava Marcotti quando lo scriveva. Era segretario della "Dante Alighieri" ed era in corrispondenza epistolare con Carolina Luzzatto, combattiva giornalista irredentista, la quale lo informava sulla situazione amministrativa e politica della provincia di Gorizia insistendo sul pericolo rappresentato dallo slavismo.

Ad ogni modo il romanzo risulta apprezzabile, ove si prescinda dall'intento propagandistico, per il quadro che fornisce della lotta politica e della società nella provincia di Gorizia sul finire dell'Ottocento. I vari personaggi appaiono bene inquadrati nella realtà di quell'epoca. Si pensi, ad esempio, al barone Vidulig. È il tipico esponente di quella classe di ricchi proprietari che, pur essendo italiani per lingua e tradizione familiare, rimangono estranei od ostili all'irredentismo perché si sentono meglio garantiti dalla stabilità e dalla buona amministrazione assicurate dall'Austria.

Le varie località che fanno da sfondo alle vicende del romanzo sono descritte nei loro aspetti più caratteristici. Tra esse compare naturalmente la città di Gorizia, che viene ricordata, oltre che per il suo fiume, per la felice posizione geografica, per la varietà del suo tessuto urbano.

Il romanzo successivo, intitolato *La giacobina*, che fu pubblicato nel 1913, segna il ritorno dello scrittore al romanzo storico, ambientato però in un'epoca più vicina rispetto ai due precedenti, con il racconto delle peripezie vissute da due inquieti personaggi, Erminia e Roberti, nel periodo intercorso tra il Congresso di Vienna e il fallimento dei moti liberali del 1820-21. Erminia gestisce con successo a Firenze un negozio di mode parigine e deve il soprannome di giacobina (di qui il titolo del romanzo) alla condivisione delle idee della Rivoluzione francese. Roberti è un esule napoletano che è riuscito a sfuggire alla reazione borbonica seguita alla caduta della Repubblica democratica del 1799. La vita di Erminia e Roberti, che si sono uniti in matrimonio, diventa difficile dopo la sconfitta di Napoleone. I due sono tenuti d'occhio dalla Polizia come contrari al nuovo regime. Roberti, infatti, ha aderito alla carboneria ed è in contatto con esponenti delle varie sette che tramano contro la Restaurazione. In occasione di un suo viaggio a Sinigaglia (vi si teneva un'importantissima fiera) dove si è recato con Erminia non tanto per affari quanto per incontrare amici carbonari, Roberti è arrestato dai gendarmi pontifici e rinchiuso nel carcere di San Leo riservato in particolare ai detenuti politici. Riesce a fuggire e a rifugiarsi nel regno di Napoli dove si sta preparando la rivoluzione liberale. Anche Erminia riesce a fuggire da Roma, dove è agli arresti, e a raggiungere Napoli. Roberti è incaricato dal capo della carboneria napoletana di una missione segreta da svolgere in Toscana dove dovrà sorvegliare le mosse di un pericoloso reazionario, il potente ex-ministro della polizia di Napoli, che è in esilio in quello stato. Aiutato dalla moglie, Roberti si disimpegna abilmente nel ruolo che gli è stato affidato. Dopo pochi mesi, però, con la connivenza del re, l'Austria con il suo esercito restaura l'assolutismo. Per i due coniugi, rimasti per giunta senza alcuna fonte di reddito, la permanenza in Italia diventa rischiosa e non si prevedono, dopo la vittoria della reazione, mutamenti della situazione politica per parecchi anni. Così Roberti ed Erminia decidono di partire per gli Stati Uniti accettando il consiglio e l'aiuto di un amico, un facoltoso uomo d'affari americano che commercia con l'Italia. Con il prestito ottenuto da lui progettano di aprire a Filadelfia un negozio di mode con annesso un caffè.

Erminia e Roberti partono quindi da Livorno con la nave dell'americano che inalbera la bandiera a tredici stelle degli Stati Uniti e la partenza avviene quando Napoleone, nel cui ritorno gli avversari della Restaurazione continuano a sperare, è morto da poco ma la notizia non è ancora arrivata in Italia.

L'illustrazione, arricchita da note particolareggiate di costume, della situazione politica dell'Italia centrale dalla sconfitta di Napoleone fino agli anni dei moti liberali del 1820-21 e al loro fallimento costituisce l'aspetto più interessante del romanzo.

Il romanzo *Le spie* pubblicato nel 1916 è sostanzialmente la continuazione de *La giacobina*. Il collegamento tra le due opere è dato dalla presenza in entrambe del personaggio di Erminia, la giacobina, la quale, rimasta vedova di Roberti, dopo tre anni di permanenza negli Stati Uniti, presa dalla nostalgia, decide di ritornare. Seguendo il consiglio di un'amica, la contessa Camilla, detta familiarmente Milla, anche lei personaggio de *La giacobina*, si stabilisce a Lucca, all'epoca ducato indipendente, dove il regime è più tollerante rispetto a Firenze.

Erminia è un personaggio importante ma la protagonista del romanzo è Edvige de Bielinski, una polacca di piccola nobiltà nativa di Cracovia, città a quel tempo soggetta all'Austria. Rimasta vedova in ancor giovane età di un ufficiale austriaco che ha dilapidato al gioco gran parte del patrimonio, è accolta in un organismo segreto di carattere spionistico finanziato dal governo austriaco e facente capo in Italia al reazionaro duca di Modena. La nobile polacca è ricca di risorse, sa mascherarsi sotto varie identità, anche del tutto opposte tra loro, da quella della beghina a quella della seduttrice. Per lei comunque lo spionaggio è solo lo strumento per assicurarsi una rimunerazione finanziaria mentre il fine è un secondo matrimonio con un marito appartenente all'alta nobiltà. Dopo aver fallito un obiettivo più ambizioso(un ricchissimo e potente margravio ungherese), Edvige ripiega su un anziano nobiluomo spagnolo, come lei fanatico sostenitore dell'alleanza del trono con l'altare, che dispone di un patrimonio dissestato dalla cattiva amministrazione ma del titolo di grande di Spagna che le consentirà l'accesso alla corte di Madrid.

La fantasia inventiva non manca allo scrittore nell'intrecciare alle movimentate vicende di Edvige ed Erminia quelle di altri personaggi ma il pregio del romanzo consiste soprattutto nello sfondo storico che riguarda la situazione degli stati dell'Italia centrale nel periodo che segna il consolidamento della Restaurazione. Gli eventi del romanzo, infatti, sono temporalmente collocati tra il 1824 (all'inizio del racconto si accenna che Napoleone è morto da tre anni) e il 1825, l'anno del giubileo indetto da papa Leone XII al cui svolgimento è dedicato ampio spazio descrittivo.

Con questo libro Giuseppe Marcotti conclude la sua lunga e feconda carriera di romanziere. Degli otto romanzi da lui composti ho indicato sommariamente le trame e gli aspetti che mi sono parsi più significativi al fine di richiamare l'attenzione su questo scrittore che merita una considerazione maggiore di quella che gli è stata finora riservata.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Si avverte che delle numerose opere di Marcotti vengono indicate soltanto quelle di carattere narrativo.

Romanzi

Il conte Lucio, Milano, Treves, 1882. Del romanzo esistono le seguenti ristampe anastatiche: Udine, Tarantola-Tavoschi, 1974 e Treviso, Canova, 2000

I dragoni di Savoia, Milano, Treves, 1883

Il tramonto di Gardenia, Roma, Sommaruga, 1884

Rosignola, Milano, Treves, 1887

Le convertite, romanzo pubblicato negli anni 1900-1901 nel giornale "L'ora" di Palermo e in volume a Udine, La Nuova Base, 1982 e ne La Biblioteca del "Messaggero Veneto", Udine, 2003, con note introduttive di Giuseppe Sciuto e Antonio De Lorenzi.

L'oltraggiata, Bologna, Zanichelli, 1901

La giacobina, Milano, Treves, 1913

Le spie, Milano, Treves, 1916.

Saggi critici

Urbano Capsoni De Rinoldi, *Vita e opere di G.M. nel 40° anniversario della sua morte,* Udine, 1962.

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol.VI, Bari,1940, p. 37-43.

Antonio De Lorenzi, *Giuseppe Marcotti e la letteratura francese: influssi di Zola e uso di francesismi*, in ''La Panarie", XX, 1988, n.79-86, giugno-settembre.

Antonio De Lorenzi, *Letteratura italiana in Friuli,* in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, vol.3°, parte seconda, p.1221.

Pier Vincenzo de Vito, *La vita romanzesca di Lucio della Torre*, in "Il Messaggero Veneto", Udine, 23 ottobre 1967.

Francesco Fattorello, *Storia della letteratura Italiana e della cultura nel Friuli*, Udine, 1929, p. 231-235.

Giuseppe Marchetti, *Il Friuli: uomini e tempi*, Udine, 1974, p. 782-791.

Cristiano Mauroner, *Giuseppe Marcotti*, in "Ce fastu? Bollettino della Società filologica friulana", XV, 1939, febbraio, p. 25-30.

Fiorenza Ozbot

LA STAMPA PERIODICA MUSICALE IN LINGUA ITALIANA: DALLA «GAZZETTA GORIZIANA» (1774) A «STUDI GORIZIANI» (1923)

> Gli «Studi Goriziani» continueranno certamente ad essere una rivista di cultura, anzi di alta cultura, ma si sentiranno sempre più impegnati a restare aderenti, addirittura immersi nella socialità secolare e ineguagliabile di questa terra e della sua gente aperta da sempre alle suggestioni ed alle voci di tre mondi e di tre civiltà, la latina, la germanica e la slava.
>
> Guido Manzini, *La rivista «Studi Goriziani» (1923-1969)*

1. Introduzione

La ricerca sulla stampa periodica dell'Ottocento si è sviluppata nel 1981 con la nascita del *Répertoire International de la Presse Musicale*, un progetto di spoglio e indicizzazione delle notizie contenute nei periodici musicali ottocenteschi, potenziatosi successivamente con l'istituzione di due centri operativi, il primo inizialmente a Vancouver presso la University of British Columbia, poi presso la University of Maryland (U. S. A.), il secondo a Parma al Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (CIRPeM), unico istituto in Europa. Il CIRPeM nasce nel 1984 per iniziativa di enti pubblici parmensi, dopo che le sue finalità scientifiche sono state definite e approvate dalle massime organizzazioni internazionali del settore: International Music Library Association (IAML) e Societé Internationale de Musicologie (SIM). Dal 2002 il Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali ha sede e opera nell'ambito dell'Istituzione Casa della Musica di Parma, di cui è stato presidente il prof. Marco Capra fino agli inizi del 2014.[1] L'instancabile e meritoria attività del CIRPeM si articola in varie fasi di lavoro che comprendono il censimento, la raccolta, lo spoglio e l'indicizzazione di periodici propriamente musicali e non dalla fine del XVIII secolo ai giorni nostri.[2]

Oggetto di questo studio – che rientra in una più ampia indagine comprendente anche i giornali goriziani e triestini in lingua slovena - è la stampa periodica di interesse musicale a Gorizia nel periodo compreso tra l'uscita del settimanale «Gazzetta goriziana» (1774), primo periodico in assoluto del Friuli Venezia Giulia, e di «Studi Goriziani» (1923), la rivista della Biblioteca Statale Isontina che tuttora continua le sue pubblicazioni.

Il presente contributo si propone anzitutto di segnalare l'esistenza di periodici goriziani di interesse musicale in lingua italiana, tracciando le linee evolutive di

---

1. MARCO CAPRA, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Alessandro Rigolli, Atti del Convegno, Parma, 5 – 6 novembre 2004, EDT s. r. l., 2005, pp. 63-64. Il saggio contiene una bibliografia dedicata a repertori e studi aventi per oggetto la letteratura periodica italiana e l'attività musicale di Casa Sonzogno, curati dal musicologo parmense Marco Capra.
2. Per maggiori dettagli rimando al sito dell'Istituzione Casa della Musica di Parma, http://cirpem.lacasadellamusica.it/.

queste pubblicazioni, dai miscellanei – quotidiani dagli argomenti molteplici – a quelli musicalmente più significativi destinati a settori specifici – canto gregoriano e riforma della musica cattolica, storia della musica, commercio di strumenti – stampati in un periodo denso di avvenimenti e di sviluppi per la storia culturale della città. Lo spoglio dei giornali ha consentito di descrivere le caratteristiche e gli orientamenti di ogni testata, tratteggiando le figure degli editori, dei redattori e dei collaboratori, sia locali che esterni.

Con questa ricerca si è inoltre voluto rendere un'inedita testimonianza sulla musica a Gorizia dal secondo Settecento fino ai primi decenni del Novecento, mettendo in evidenza la necessità di procedere, in alcuni casi, ad una integrazione delle notizie offerte dai testi sulla storia musicale goriziana attualmente disponibili, che solo in minima parte hanno utilizzato i giornali locali.

A Gorizia rileviamo che solo poche testate si occupavano in modo accurato di cronaca teatrale e musicale, mentre altri trattavano l'argomento solo marginalmente; la nascita di periodici dedicati interamente alla musica fu impedita dall'assenza di editori musicali che potessero sostenerne la pubblicazione, come invece accadde a Napoli, Firenze e Milano.[3]

A Trieste, città marittima dell'impero absburgico e portofranco dell'Alto Adriatico, era diffusa una stampa periodica propriamente musicale e specializzata a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: ciò è riconducibile alla presenza di agenzie teatrali annesse a riviste come «La maschera. Giornale di musica, dramatica e coreografia con annessa agenzia teatrale» (1865-1885), e «La musica. Periodico mensile illustrato» (1884-1885), a cura dell'Agenzia Generale Musicale.

Per quanto riguarda i giornali in lingua slovena pubblicati dal 1849 al 1929, l'unico periodico interamente musicale, destinato alla *tamburica* - strumento a plettro ancor oggi diffuso nei paesi slavi dell'area balcanica e tra gli sloveni - è il mensile in quarto uscito a Trieste nel 1900, «Slavjanska Lira. Tamburaški glasbeni list» [«La lira slava. Il giornale musicale della tamburica], fondato e diretto dal compositore Hrabroslav Otmar Vogrič, proprietario di una scuola di musica a Trieste, compositore, organista, direttore di coro e di un complesso di *tamburice*.[4]

---

3. «Gazzetta musicale di Milano» (1842-1902) dell'editore Giovanni Ricordi, «L'Italia musicale» (Milano, 1847-1859) dell'editore Francesco Lucca, «Gazzetta musicale di Napoli» (1852-1868) dell'editore Teodoro Cottrau, «Gazzetta musicale di Firenze» (1853-1855) e «L'armonia» (Firenze, 1856-1859) dell'editore Giovanni Gualberto Guidi (MARCO CAPRA, *Alla ricerca dei periodici musicali. Considerazioni in margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, 2, 1997, pp. 371-372).

4. FIORENZA OZBOT, *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Trieste dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, http://www.incontrimitteleuropei.it/ nella pagina *Edizioni*, sezione *Papers*, pp. 1-19; id., *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, «Studi goriziani», 97-98 (2003), pp. 31-53. Quest'ultimo saggio è stato ripubblicato, con fotografie e documenti, nel volume *Trgovski dom v Gorici. Sto let prisotnosti [Trgovski dom di Gorizia. Cent'anni di presenza]*, Gorizia, Grafica Goriziana, 2007, pp. 85-122. L'argomento è stato oggetto di una mia relazione al XII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Pesaro, Conservatorio di musica "G. Rossini", 21 ottobre 2005), col titolo *La musica nei periodici in lingua slovena pubblicati a Trieste e Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*. L'*abstract* della relazione, redatto dall'autrice, è disponibile sul sito della Società Italiana di Musicologia, http://www.sidm.it/convegni/ ed è stato pubblicato sul *Bollettino della SIdM 2006/1*, a cura di Sara Ciccarelli, Roma, Aracne editrice, 2006, pp. 16-17. Il 28 ottobre 2008, nell'ambito

Ritornando al presente lavoro, attraverso lo spoglio dei periodici in lingua italiana usciti a Gorizia dal 1774 al 1923, ho rintracciato le seguenti notizie musicali:

1. avvisi e recensioni di esecuzioni (opere, operette, concerti strumentali di virtuosi ma anche di allievi delle scuole locali, rassegne corali) presso il Teatro Bandeu poi Teatro di Società, e in altre sale da concerto.
2. Descrizioni di rassegne di musica sacra, cerimonie religiose a suffragio di personalità o per commemorazione di santi.
3. Resoconti di esecuzioni musicali nei palazzi nobiliari, nelle sale pubbliche cittadine e nei caffè.
4. Concerti delle bande in collegamento con eventi politici, religiosi o con feste di inaugurazione all'aperto.
5. Descrizioni di spettacoli miscellanei di arte varia: dal canto alla magia, dall'illusionismo alle dimostrazioni scientifiche.
6. Spettacoli circensi e di marionette.
7. Biografie di musicisti, cantanti e compositori, con informazioni in merito alle *tournées*.
8. Segnalazioni di opere teoriche, storiche ed estetiche sulla musica, sia sotto forma di avvisi editoriali, collocati in rubriche dedicate ai "libri nuovi", sia sotto forma di recensioni o di estratti dalle nuove pubblicazioni.
9. Rubriche di storia della musica e di letteratura pianistica.
10. Annunci relativi alle vendite di strumenti e di edizioni musicali.
11. Avvisi di scuole musicali pubbliche e private, di musicisti professionisti, professori del Conservatorio e «maestri di ballo di sala».

La stampa periodica presa in esame si distingue per la presenza di numerosi articoli e avvisi che riguardano la costruzione, il restauro, l'accordatura, la vendita, l'acquisto, il prestito e l'inaugurazione di strumenti musicali, informazioni che si rivelano di grande utilità per documentare un settore tuttora inesplorato della storia goriziana. Le segnalazioni non si limitano solo a Gorizia ma si estendono ad altri centri musicali rilevanti della monarchia absburgica, come Trieste, Vienna, Graz, Lubiana, Budapest e Praga. Le fonti periodiche ci forniscono un materiale inedito sull'attività di liutai, costruttori e rivenditori di strumenti, accordatori di pianoforti, fonditori di campane, ma anche sull'esistenza di librai musicali e stabilimenti di vendita non solo di strumenti, ma pure di corde armoniche e spartiti. Tutti gli avvisi pubblicitari, con i recapiti, la descrizione dell'attività, seguita dai prezzi e dalle diverse possibilità di pagamento degli strumenti, sono riportati cronologicamente nell'Appendice I.

Infine si segnala una presenza importante di annunci di scuole musicali pubbliche e private, così come di musicisti professionisti, professori del Conservatorio e «maestri di

---

del Festival dedicato a Giuseppe Verdi, la scrivente ha partecipato al Convegno internazionale di studi *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento [Music Criticism in Italy in the first half of the 20th- Century]*, svoltosi a Parma presso la Casa della Musica (Palazzo Cusani, 28-30 ottobre 2008), con la relazione *La musica nei periodici sloveni di Trieste e Gorizia dal 1900 al 1929*, Marsilio, Venezia - Casa della Musica, Parma, 2011, pp. 115-124, p. 343.
Alla presentazione del libro *La storia del Gruppo Folcloristico "Santa Gorizia" nella carta stampata*, a cura di Giampiero Crismani, la scrivente ha tenuto una relazione sui giornali goriziani di lingua italiana, friulana e slovena (Fondazione Ca.Ri.Go., Sala della Torre, 24/11/2010).

ballo di sala», attivi a Gorizia e a Vienna a partire dal 1873. Tutti i nominativi con i rispettivi recapiti, rinvenuti attraverso lo spoglio dei giornali, sono stati integralmente trascritti nell'Appendice II.

Ogni articolo, riprodotto nelle due appendici, è preceduto dall'indicazione della fonte giornalistica con il titolo, il complemento del titolo, la numerazione e la data del giornale. Sono stati trascritti gli indirizzi, i numeri civici e i cambi di domicilio; va inoltre tenuto presente il variare della toponomastica cittadina: dal 1878, per esempio, le vecchie contrade diventano vie.

A conclusione del saggio figurano una serie di fotografie – avvisi di strumenti musicali, ritratti di cantanti e musicisti dell'epoca - tratti dalla stampa periodica goriziana.

Questo, dunque, l'elenco dei periodici di interesse musicale consultati presso le Biblioteche Statale Isontina e Civica, e Biblioteca del Seminario Teologico di Gorizia:

- «Gazzetta goriziana» (1774-1776).
- «Giornale di Gorizia» (1850-1851).
- «L'Isonzo» (1871-1880).
- «Il Goriziano. Periodico religioso, politico, letterario» (1871-1872).
- «L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico, letterario» (1873-1915, edizione di Gorizia; 1915-1916, edizione di Vienna; 1916-1918, edizione di Trieste).
- «Il Goriziano. Periodico popolare bimensile» (1876-1878).
- «L'Imparziale» (1880).
- «Il Raccoglitore» (1880).
- «Corriere di Gorizia» (1883-1899).
- «L'Eco del popolo» (1896-1901).
- «Friuli orientale» (1899-1901).
- «Corriere Friulano» (1901-1914).
- «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti, varietà» (1907-1908).
- «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere» (1910-1914).
- «Studi Goriziani» (1923- …).

2. La «Gazzetta goriziana» come specchio della vita musicale della contea dal 1774 al 1776

La «Gazzetta goriziana», primo periodico in assoluto del Friuli-Venezia Giulia, fu pubblicata dal cividalese Valerio de' Valerj, tipografo della «Stamperia del Regio Governo e degli Incliti Stati Provinciali», che nel 1773 aveva trasferito la stamperia da Cividale del Friuli a Gorizia. Uscì con cadenza settimanale dal 30 giugno 1774 al 20 giugno 1776, e dopo un'interruzione di tredici giorni riprese la stampa il 4 luglio fino al 19 dicembre 1776, quando interruppe improvvisamente le pubblicazioni.[5] Valerio de' Valerj, alla fine

5. «Gazzetta goriziana». Valerio de' Valerj stampatore e libraio. N. 1 (1774, 30 giugno) – n. 25 (1776, 19 dicembre). Settimanale. In quarto (MARINO DE GRASSI, *Catalogo dei periodici stampati o editi nella contea di Gorizia e Gradisca conservati nelle biblioteche pubbliche isontine (1774-*

del primo semestre di quell'anno, sollecitò i lettori a versare cinque lire di anticipo per proseguire l'uscita del settimanale,[6] ma la richiesta non venne accolta e per motivi economici le pubblicazioni furono sospese definitivamente, anche se l'attività editoriale del de' Valerj continuò attivamente fino alla prima metà dell'Ottocento: nel 1784, dopo essersi associato ai figli, licenziò le edizioni con il nome di "Valerio de' Valerj e Figli", e dal 1798 come "Fratelli de' Valerj".[7]

La «Gazzetta goriziana» presenta varie notizie di carattere politico, economico, letterario, artistico e scientifico, con un ampio e significativo sguardo sia alla cronaca delle «Unite principesche contee di Gorizia e Gradisca»,[8] sia di altre città come Aquileia, Cividale del Friuli, Trieste, Lubiana. Dal 6 luglio 1775 figurano le rubriche «Provvedimenti politici», «Editti forensi», «Fatti rimarcabili», «Nuove scoperte nelle scienze ed arti», «Aneddoti», «Notizie d'esteri avvenimenti»,[9] e dal 15 agosto 1776 vengono pubblicate le corrispondenze da Costantinopoli, Gibilterra, Parigi e Varsavia.[10]

Oltre agli avvisi di carattere politico, economico, letterario e scientifico, ampio spazio viene riservato alla descrizione di varie manifestazioni musicali, e rispettivamente: melodrammi, balletti, accademie strumentali o recitazione di testi poetici, feste mascherate al Teatro Bandeu o nei palazzi nobiliari; cerimonie religiose con musica (messe e *Te Deum* eseguiti in occasione di ricorrenze dinastiche e festività religiose, processioni, commemorazioni di santi); rappresentazioni di piazza, sagre paesane con balli, feste di inaugurazione con spettacoli pirotecnici, musica e danze, ogni sorta di intrattenimento

---

1918), «Studi goriziani», LV-LVI (1982), gennaio-dicembre, p. 55, pp. 78-79; ARIANNA GROSSI, *Annali della Tipografia Goriziana del Settecento* (Biblioteca di studi goriziani 2), Gorizia, BSI, 2001, pp. 243-249.

6. «Sono rispettosamente avvertiti i Signori Associati di questa Gazzetta, che alla fine del corrente Dicembre si compie il suo primo Semestre; con che viene compensata l'anticipazione, che ho ricevuto; perciò vengono ricercati cortesemente a favorirmi dell'anticipazione pel secondo Semestre, colle solite lire cinque, all'occasione che manderanno a levare la Gazzetta del Giovedì 26. detto», in «Gazzetta goriziana», n. 24, 12 dicembre 1776. L'avviso viene riportato anche da ARIANNA GROSSI, op. cit., p. XXIV.

7. ARIANNA GROSSI, op. cit., p. XIII. Al tipografo Valerio de' Valerj si rivolsero pure Giacomo Casanova e l'abate Lorenzo Da Ponte che deve la sua eterna fama alla trilogia di libretti per Mozart – *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) – e al progetto di far erigere a New York un nuovissimo teatro per la sola opera italiana. Da Ponte non solo collaborò con altri celebri musicisti quali Salieri (*Axur*) e lo spagnolo Martín y Soler (musicò le opere buffe *Il burbero di buon cuore, Una cosa rara o sia bellezza ed onestà, L'arbore di Diana*), ma fu anche protagonista della vita teatrale a Vienna, tra il 1783 e il 1791, e al King's Theatre di Londra, città dove aprì una stamperia in proprio (ALERAMO LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte: realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992). In questa monografia l'autore riordina cronologicamente la permanenza goriziana narrata dal librettista di Ceneda nelle *Memorie*. È doveroso ricordare la mostra bibliografica *Lorenzo Da Ponte. Scritti e poemetti di un artista giramondo*, che si è svolta al Castello di Gorizia dal 18 giugno al 18 luglio 2004.

8. All'estinzione della ricchissima famiglia Eggenberg, nel 1717, la contea gradiscana tornò agli Asburgo, ma mantenne la propria autonomia amministrativa. Nel 1754 essa venne riunita a Gorizia nel complesso delle «Unite principesche contee di Gorizia e Gradisca» (LUCIA PILLON, *Gorizia Millenaria*, fotografie di Roberto Kusterle, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005, p. 103).

9. «Gazzetta goriziana», n. 1, 6 luglio 1775.

10. «Gazzetta goriziana», n. 7, 15 agosto 1776.

in voga all'interno della società dell'epoca. Ne emerge un quadro quanto mai ricco e vario della vita musicale nella contea goriziana: il teatro, la cattedrale, i palazzi nobiliari, le piazze, questi sono i luoghi principalmente deputati all'esecuzione dello spettacolo musicale.

La presenza della musica è registrata già sul primo numero della «Gazzetta goriziana», in occasione di una solenne festa di inaugurazione a Gradisca, tenutasi il 23 giugno 1774:

«Nella sera de' 23. corrente si solennizzò in questa Fortezza l'apertura della nuova porta già da due secoli chiusa, e che ora si chiama porta di Trieste. La musica e i fuochi d'artifizio durarono dalle 8. ore fino alle 12. della notte».[11]

I festeggiamenti per la riapertura della porta di Trieste, che si trova nella cinta meridionale delle mura con le tre imponenti torri della Spiritata, della Marcella e della Calcina, vengono accompagnati dalla musica e dalla fantasmagoria dei fuochi artificiali. Vent'anni prima, e precisamente nel 1754, Gradisca venne riunita a Gorizia nel complesso delle «Unite principesche contee di Gorizia e Gradisca».

Dopo questo primo "avviso musicale" risalente al 23 giugno 1774, l'attenzione dell'estensore si concentra sugli spettacoli che a Gorizia ruotavano attorno al Teatro Bandeu, costruito nel 1740 grazie all'iniziativa del nobile Giacomo Bandeu de Freuenhaus. I melodrammi dei maestri di maggior successo, da Paisiello a Gazzaniga, menzionati dalla «Gazzetta goriziana», sono già noti attraverso i libretti conservati nelle Biblioteche Statale Isontina e Civica,[12] ad eccezione di due: *Il finto pazzo per amore* di Sacchini e *Il geloso in cimento* del maestro di cappella Pasquale Anfossi.[13] Il libretto è una fonte rilevante di informazioni su uno spettacolo in programma che non ha ancora avuto luogo, risulta dunque evidente come i libretti stampati prima della data di rappresentazione non possano riportare eventuali variazioni che siano intervenute successivamente: dai cambi di data alle sostituzioni nell'organico, alla soppressione dello spettacolo o all'impossibilità di ricavare da essi notizie sulle prime e sulle repliche. Per questa motivazione lo spoglio del settimanale «Gazzetta goriziana», uscito dalla stamperia di Valerio de' Valerj, si rivela di fondamentale importanza perché fornisce, in molte occasioni, informazioni a tutt'oggi sconosciute come la datazione delle rappresentazioni, delle repliche e altri nuovi elementi non sempre desumibili dai libretti.

La «Gazzetta goriziana» del 15 settembre 1774 annuncia l'arrivo in città del « Sig. Gioanni Guadagnini, con una compagnia di musica volante, quale Sabbato prossimo darà, nel Teatro del Nobile Sig. Bandeu, principio ad alcune sceniche due rappresentazioni con un Drama giocoso intitolato *Il finto pazzo per amore,* Musica del Sig. Sacchini».[14] La

11. «Gazzetta goriziana», n. 1, 30 giugno 1774.

12. I-Gos: Civica St. Pt. u 86. I libretti stampati dalle due famiglie di tipografi, i Tommasini e i de' Valerj attivi a Gorizia dopo la metà del Settecento, figurano nel volume di Arianna Grossi che ha condotto una paziente e illuminante ricerca sull'attività tipografica dell'epoca (ARIANNA GROSSI, op. cit.). I libretti, unitamente al registro dei contratti stipulati dal teatro con le compagnie comiche a partire dal 1788, sono stati visionati precedentemente da ALESSANDRO ARBO, *Il melodramma al teatro «Bandeu»,* «Studi goriziani», LXXVII (1993), gennaio-giugno, pp. 7-36.

13. I libretti, che non sono stati stampati a Gorizia, non risultano nei lavori sopracitati di Arbo e Grossi. Alessandro Arbo li menziona in una pubblicazione successiva, e precisamente in *Musicisti di frontiera. Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento* (Monografie storiche goriziane, I), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1998, pp. 56-57.

14. «Gazzetta goriziana», n. 12, 15 settembre 1774.

rappresentazione viene solo annunciata ma non recensita, né il libretto è stato pubblicato dai tipografi Tommasini e de 'Valerj.

Nell'anno seguente gli avvisi musicali vengono riportati nella rubrica «Fatti rimarcabili», da dove si legge che la prima del dramma giocoso *Il ratto della sposa* di Pietro Alessandro Guglielmi (libretto di Gaetano Martinelli), ebbe luogo il 26 dicembre 1775:

«Fatti rimarcabili. È qui giunta la Compagnia de' Sigg. Virtuosi di Musica per rappresentare in codesto Teatro nel corso del prossimo Carnevale tre bernesche rappresentazioni: la prima delle quali sarà *Il ratto della Sposa*, che sotto gli auspici di codeste Nobilissime dame andrà in scena il giorno 26 corrente, come è praticato».[15]

L'anno teatrale iniziava il 26 di dicembre per finire nell'autunno dell'anno seguente, attraverso le stagioni di Carnevale, Primavera, Estate, Autunno. Dalla «Gazzetta goriziana» dell'11 gennaio 1776 si ricava anche la data della replica, 8 gennaio, finora sconosciuta, seguita da un giudizio poco lusinghiero sull'esito della rappresentazione:

«Fatti rimarcabili. La già accennata Compagnia di Opera Buffa esistente in questa Città, la sera del dì 8. corrente ha riprodotto *Il ratto della Sposa*, con incontro d'un passabile compatimento presso il Publico».[16]

I festeggiamenti di carnevale iniziavano in gennaio e coincidevano con il periodo della stagione operistica: secondo il decreto del Capitanale Consiglio «li balli saranno nel Teatro del Sig. de Bandeu, e non vi sarà permessa la maschera, che al solo *ballo comune*, al quale intervenir possono tutte le classi di persone, con l'ulterior divieto, che nessuno possa entrare senza il segno della maschera».[17]

Il carnevale del 1776, dopo «li publici Balli», prosegue con l'allestimento della seconda opera della stagione, come ci descrive il settimanale del 1° febbraio 1776:«La compagnia degli Operisti ha principiato rappresentare l'Opera in musica intitolata *la Locanda*, oltre l'avere ottenuto un condegno compatimento presso la Nobiltà, si spera, che sempre maggiore ne sia per riportare anche presso il Publico».[18]

Autore e librettista di questo «dramma giocoso per musica» sono rispettivamente Giuseppe Gazzaniga, personalità di rilievo nel panorama operistico dell'epoca,[19] e il poeta veneziano Giovanni Bertati, uno dei maggiori librettisti comici dopo Goldoni, autore di circa settanta libretti, quasi tutti giocosi, come il capolavoro di Domenico Cimarosa *Il matrimonio segreto*, opera comica italiana del XVIII secolo rimasta stabilmente in repertorio.

---

15. «Gazzetta goriziana», n. 25, 21 dicembre 1775.

16. «Gazzetta goriziana», n. 28, 11 gennaio 1776.

17. «Gazzetta goriziana», n. 29, 12 gennaio 1775, decreto del 20 dicembre sul regolamento dei balli mascherati: «Ciò fu publicato il dì 10. corrente da questo Capitanale Consiglio».

18. «Gazzetta goriziana», n. 31, 1° febbraio 1776. Per la visione del libretto si veda A. GROSSI, op. cit., pp. 53-54.

19. GIUSEPPE GAZZANIGA (Verona, 5/10/1743 – Crema, 1/2/1818), allievo di Porpora, prima a Venezia poi al Conservatorio di S. Onofrio a Capuana, e di Piccinni, fu attivo come operista in tutta Europa durante il ventennio 1770-1790. Maestro di cappella nel Duomo di Urbino e dal 1791 fino alla morte nella Cattedrale di Crema, si dedicò alla composizione sacra, pur senza abbandonare del tutto quella teatrale. La sua notorietà è legata all'opera *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*, in un unico atto, libretto di Giovanni Bertati, rappresentata a Venezia nel carnevale del 1787. La creazione di Gazzaniga e del librettista Bertati, segnalata da vari studi

L'opera buffa dei compositori di formazione napoletana domina le scene del Teatro Bandeu anche nell'autunno del 1776 dopo i lavori di restauro, [20] come ci viene testimoniato dalla «Gazzetta goriziana» del 24 di ottobre:

«In questo Teatro del Nobile Sig. de Bandeu per il corrente Autunno 1776. si rappresenta tre Drammi Giocosi in Musica. Il primo è intitolato *Il geloso in cimento*, Musica del celebre Sig. Pasquale Anfossi Maestro Napoletano.[21] Il secondo avrà per titolo *L'isola d'Alcina*, Musica del Sig. Giuseppe Gazzaniga Maestro Napoletano. Il terzo sarà *La frascatana*, Musica del celebre Sig. Giovanni Paisiello Maestro Napoletano.[22] Attori primi buffi: il Sig. Ferdinando Compassi, virtuoso di S. A. R. Ereditario di Prussia. La Sig. Marianna Turchi. Il Sig. Giuseppe Benini. Primo buffo mezzo carattere: il Sig. Niccola Gellini. Secondi buffi: la Sig. Cattarina Palmerini Gellini, il Sig. Pietro Chechi. Terzi buffi: la Sig. Stella Benini, il Sig. N. N. Ballerini. Li balli sono d'invenzione e direzione di Monsieur Giovanni Kuumer Compositore di Balli all'attuale servizio della Corte di Berlino, ed eseguiti dalli seguenti: Mons. Giovanni Kuumer suddetto, la Sig. Maddalena Moltini, Sig. Giuseppe Bossi, Sig. Vincenzo Calvani, la Sig. Teresa Zampieri, Sig. Domenico Moltini, la Signora N. N., Sig. Francesco Baconi, Sig. Giacomo Bettini. Con vari figuranti. Il vestiario sarà di nuova, e vaga invenzione del Sig. N. N. La prima recita sarà il giorno 26. Ottobre 1776 e terminerà il dì 15. Dicembre, e nel corso delle recite si farà quattro Cavalchine».[23]

In questo numero del settimanale possiamo trarre le date della prima, 26 ottobre 1776, e dell'ultima rappresentazione, 15 di dicembre, così come l'elenco degli artisti impegnati, fonte importante perché il libretto del «dramma giocoso» in 3 atti, *Il geloso in cimento*, non è stato stampato a Gorizia. L'estensore della «Gazzetta goriziana» del 24 ottobre 1776 scrive anche della realizzazione di nuovi costumi in occasione di questi allestimenti, anche se non viene riportato il nome del sarto.

Nell'avviso successivo del 31 ottobre 1776, il recensore elogia «l'indefesso zelo dell'impresario Francesco Gallerani, l'abilità dei virtuosi, la strepitosa orchestra, la

---

come fonte primaria di Da Ponte-Mozart, viene considerata dal musicologo Nino Pirrotta più come un antecedente che non un precursore necessario di quella di Mozart (NINO PIRROTTA, *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart,* Venezia, Marsilio, 1990, p. 139).

20. «Gazzetta goriziana», n. 42, 18 aprile 1776, avviso riportato nella rubrica «Fatti rimarcabili».

21. PASQUALE ANFOSSI (Taggia, Imperia, 25/4/1727 – Roma, febbraio 1797), maestro di coro nella sezione femminile dell'Ospedale di S. Maria dei Derelitti a Venezia, uno dei quattro Ospedali della Serenissima (S. Maria della Visitazione o della Pietà, SS. Salvatore o degli Incurabili, S. Lazzaro dei Mendicanti), nati dapprima come istituzioni di carità e avviati poi a qualificarsi come centri di formazione musicale maschile e femminile, noti per l'eccellenza delle esecuzioni vocali e per la collaborazione artistica di altri autorevoli compositori come Vivaldi, Porpora, Hasse, Galuppi, Bertoni, Traetta, Sacchini, Sarti, Cimarosa. Il libretto del dramma giocoso in 3 atti di Anfossi, *Il geloso in cimento*, tratto dalla commedia di Carlo Goldoni *La vedova scaltra*, è del poeta veneziano Giovanni Bertati. Prima rappresentazione: Vienna, Burgtheater, 25 maggio 1774. Prima rappresentazione italiana: Venezia, Teatro di San Samuele, autunno 1774 (*DEUMM-TP*, vol. 2, p. 13).

22. GIOVANNI PAISIELLO (Roccaforzata, Taranto 1740 – Napoli, 1816), figlio di un veterinario, frequentò il Conservatorio di S. Onofrio a Napoli, dove aveva colto lusinghieri successi con opere serie e soprattutto comiche; dal 1776 al 1784 fu al servizio dell'imperatrice Caterina II di Russia, in seguito venne nominato da Ferdinando di Borbone «compositore della musica de' drammi» a Napoli.

23. «Gazzetta goriziana», n. 17, 24 ottobre 1776.

leggiadria de' Ballerini, il tutto meritevole di un ben numeroso concorso», anche se va rilevata la mancanza di un giudizio critico nei confronti dell'opera.[24]

Il 7 novembre 1776 l'interesse dell'articolista è invece rivolto «al nuovo ballo del Sig. Kuumer», elemento integrante e non secondario del costume teatrale dell'epoca, «il quale sempre più va riscuotendo gli universali applausi, non solo per l'invenzione, ma altresì per la perfetta riuscita de' medesimi».[25] Da questa notizia si desume il nome del virtuoso «Giovanni Battista Bassanesi da Lendinara Suddito Veneto giunto l'altro jeri», assente nel libretto dell'opera in programma *L'isola d'Alcina*, stampato da Valerio de' Valerj,[26] ma anche il crescente favore del ballo presso il pubblico dei teatri.

Non è chiaro se *La frascatana*, dramma giocoso in 3 atti di Giovanni Paisiello (libretto di Filippo Livigni), fu rappresentata nelle settimane successive dal momento che la cronaca si interrompe il 19 dicembre 1776, senza alcuna informazione sull'allestimento dell'opera del maestro tarantino; inoltre i libretti esistenti, stampati da Valerio de' Valerj e da Tommasini, si riferiscono alle rappresentazioni allestite rispettivamente «nel nuovo nobile teatro di Udine nel Carnovale dell'anno1777» e «nel teatro del nobile signore Filippo de Bandeu nel Carnovale 1789». [27]

Nel 1779 il Teatro Bandeu di Gorizia fu distrutto da un incendio; gli spettacoli ripresero nel Carnevale del 1781, con la rappresentazione del «dramma giocoso per musica» *La scuola dei gelosi* di Antonio Salieri, in un teatro provvisionale.[28]

Lo spoglio della «Gazzetta goriziana» ha permesso di rintracciare anche utili informazioni sulla presenza della musica nelle cerimonie religiose come la Festa dell'Assunzione di Maria Vergine, «solennizzata il 15 agosto in tutte le principali nostre Chiese, e particolarmente con distinzione da' Fratelli di San Giovanni di Dio, presso de' quali vi fu una scelta musica da valorosi professori eseguita».[29]

Altre manifestazioni musicali si ripetevano annualmente: a partire dal 1774 la gazzetta riporta le celebrazioni per la festività di S. Teresa (15 ottobre), onomastico della sovrana Maria Teresa, Imperatrice d'Austria, caratterizzate «dall'esecuzione del solenne *Te Deum* in Cattedrale».[30] Nella rubrica «Fatti rimarcabili» del 19 ottobre 1775, il cronista si dilunga sull'avvenimento descrivendo la cerimonia con molti dettagli,[31] cominciando dalla partecipazione dell'aristocrazia, «il Sig. Principe ed Arcivescovo Rudolfo de Signori, e Conti d'Edlingen, coll'Inclita Deputazione di questi Stati, di moltissima nobiltà, ed ogni ceto di persone».[32]

---

24. «Gazzetta goriziana», n. 18, 31 ottobre 1776.
25. «Gazzetta goriziana», n. 19, 7 novembre 1776. Giovanni Kuumer è l'inventore e il direttore dei balli.
26. «Gazzetta goriziana», n. 19, 7 novembre 1776. Il testo del libretto è stato trascritto da ARIANNA GROSSI, op. cit., pp. 52-53, dove non figura il nome di Giovanni Battista Bassanesi da Lendinara.
27. ARIANNA GROSSI, op. cit., pp. 61-62, pp. 174-175.
28. ALESSANDRO ARBO, *Musicisti di frontiera*, op. cit., p. 57; ARIANNA GROSSI, op. cit., pp. 116-117.
29. «Gazzetta goriziana», n. 7, 15 agosto 1776.
30. «Gazzetta goriziana», n. 18, 27 ottobre 1774.
31. L'evento viene pubblicizzato da un avviso stampato sulla «Gazzetta goriziana», n. 14, del 5 ottobre 1775.
32. «Gazzetta goriziana», n. 16, 19 ottobre 1775.

In occasione di questo solenne evento vengono menzionati sia l'orchestra sia il coro: l'elenco riportato sulla «Gazzetta goriziana» del 19 ottobre 1775 si rivela un documento importante perché ci permette di conoscere non solo l'organico strumentale e vocale, ma anche il nome, la provenienza e la carica occupata – finora ignorati – dei musicisti che ne facevano parte, unitamente a quello del maestro compositore. L'orchestra risulta costituita da 26 elementi, e rispettivamente 6 primi violini, 5 secondi violini, 2 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 oboi, 1 fagotto, 2 corni da caccia,[33] 4 trombe, timpani, 1 organo, invece il coro comprende 2 soprani, 2 contralti, 2 tenori e 4 bassi:

«Maestro Compositor della Musica, Sig. Abbate Don Giuseppe Cervellini Mansionario dell'insigne Colleggiata di Cividale. Primi violini: Sig. Ignazio Gobis di Gorizia, Sig. Angelo Colonna di Venezia, Sig. Abbate Don Matteo Proy Mansionario della Cattedrale di Gorizia, Sig. Don Antonio Brusini di Cividale, Illustriss. Sig. Geminiano de Comelli di Gradisca, Sig. Giovanni Moscon Maestro di Musica di Gradisca. Secondi violini: Sig. Vincenzo Comes Professor di violino della Capella d'Udine, Illustriss. Sig. Vincenzo Moroni di Cividale, Sig. Cristoforo Riettman della Banda del Regim. Thurn, Sig. Carlo Dardi di Cividale, Sig. Pietro del Torre di Cividale. Oboe: Sig. Mattia Rauch, Sig. Giovanni Schettwil della Banda del Regim. Thurn. Corni di caccia: Sig. Francesco Jann, Sig. Wenzeslao Calvoda della Banda del Regim. Thurn. Contra Bassi: Sig. Marchesetti di Gorizia, Sig. Gironcoli di Gorizia. Fagotto: Sig. Trautlenbach della Banda del Regim. Thurn. Violoncelli: Illustriss. Sig. Massimiliano Barone de Rehlingen, Cap. d'Armata di S. M. I. R. Apost., Sig. Giovanni Battista del Torre di Cividale. Organista: Sig. Abbate Gabraviz Mansionario della Cattedrale di Gorizia. Cantori: Suprani Sig. Giacomo Gander Organista de' PP. Serviti di Gradisca, Sig. Filippo Supansiz di Gorizia. Contr'Alti: Sig. Don Francesco Fabris Mansionario di Cividale, Sig. Don Giovanni Bearzi chierico nel Duomo d'Udine. Tenori: Sig. Don Giovanni Battista Bernardis Mansionario di Cividale, Sig. Giuseppe Nasolini di Gorizia. Bassi: Sig. Don Giovanni Battista Calegaris Mansionario di Cividale, Sig Gasparo Knifiz di Gorizia, Sig. Don Giuseppe Zampini di Gradisca, Sig. Giuseppe Schenk soldato del Regim. Thurn. Trombe: quattro soldati del Regim. Thurn. Timpanista: un soldato del Regim. Thurn».[34]

L'autore ha elencato tutti gli strumentisti e i cantori, tra i quali si annoverano molti musicisti che hanno avuto un ruolo importante e significativo nella storia della musica non solo locale. Tra questi ricordiamo il violinista e compositore Ignazio Gobis (1742-1835), allievo di Tartini nella celebre "Scuola delle Nazioni" a Padova, primo violino della Chiesa metropolitana e direttore dell'orchestra del Teatro Bandeu di Gorizia. Le notizie biografiche sono molto scarse e frammentarie: si conoscono la data delle nozze, 17 settembre 1798, con la nobildonna Laurentia von Scalettari, di 37 anni, la sua attività compositiva e di insegnante.[35]

---

33. Nel XVIII secolo il corno da caccia è stato un componente fisso dell'orchestra. Ai giorni nostri, la sua presenza non è stabile, bensì compare sporadicamente solo se il repertorio lo richiede.

34. «Gazzetta goriziana», n. 16, 19 ottobre 1775.

35. ALESSANDRO ARBO, *Il melodramma al teatro «Bandeu»*, op. cit., p. 29; id., *Musicisti di frontiera*, op. cit., p. 37, p. 45, p. 60. p. 265. Tra le sue composizioni di cui siamo a conoscenza si riporta il *Trio in re maggiore per violino e clavicembalo* conservato presso l'Archivio Storico Provinciale di Gorizia (I-GOp: ms. 004), e la *Sinfonia in Fa maggiore per archi, 2 oboi e 2 corni*, revisione di Lorenzo Nassimbeni, ed. Pizzicato, PHV 686. Il duo composto dal violinista triestino Črtomir Šiškovič e dal clavicembalista monfalconese Luca Ferrini eseguì il *Trio* nell'ambito della rassegna «Note del Timavo» (2003), dedicata a «Tartini e i suoi allievi», una scuola strumentale che nel

Dall'avviso del 19 ottobre 1775 risulta evidente che per le manifestazioni di musica sacra venivano impiegati i musicisti appartenenti alle varie cappelle ecclesiastiche - alcuni dei quali impegnati anche nelle rappresentazioni operistiche come Gobis - e alla banda militare.

Il prestigio di questi festeggiamenti in onore di S. Teresa viene accresciuto dalla presenza di «musici» non solo locali ma anche «esteri», come ci viene ulteriormente riferito dalla «Gazzetta goriziana» del 17 ottobre 1776:

«[…] il coro di Musici valentissimi si nostrali come esteri (fatti venire dal Commessario per solennizzare con maggior pompa questo giorno)[36] era assai numeroso e molto abile ad infervorare quel gran concorso di persone d'ogni condizione […]».[37]

La gazzetta prosegue descrivendo «il lautissimo banchetto di cento e quattordici coperte nel palazzo del Conte Rodolfo Coronini dove si sentivano da due parti vari armoniosi stromenti di fiato, a mano, i quali con reciprochi concerti accrescevano il comune giubilo de' Convitati […] I nostri Poeti pure col dare di mano alle loro Parnassie Cetre diedero chiarissimi contrassegni del piacere, che in questo dì ne provarono, onde anche desti da estro poetico in più lingue celebrarono col loro carmi gli Angusti pregi della nostra Sovrana […]».[38]

Un ruolo importante nell'organizzazione degli eventi musicali ebbero alcuni membri delle principali famiglie nobiliari della contea, tra i quali Rodolfo Coronini conte di Cronberg che, per la sua raffinata cultura e le importanti cariche occupate, fu personalità di spicco nell'ambito letterario e politico: appassionato studioso di storia patria, autore di parecchi lavori storici, vicepresidente delle «Unite Principali Contee di Gorizia e Gradisca», fu uno dei fondatori della colonia arcadica sonziaca, sorta nel 1780 a Gorizia.

Altre esecuzioni avvenivano in occasione delle celebrazioni per la festività del Santo Patriarca Giuseppe, ricorrenza del 19 marzo che veniva solennizzata dal canto del *Te Deum*,[39] e per «le Stimate di S. Francesco, Festa principale del terzo Ordine de' Penitenti, accompagnata da scelta musica, con esposizione del SS. Sacramento; sotto

---

1700 ebbe un rilievo straordinario, alla quale accorsero discepoli da ogni parte d'Europa e che venne perciò chiamata la «Scuola delle Nazioni». Di alcuni di loro resta una traccia significativa, come il livornese Pietro Nardini (1722 – 1793), compositore e violinista attivo a Stoccarda, Dresda, Firenze, e la veneziana Laura Maddalena Lombardini Sirmen (1745 – 1818), compositrice, violinista, cembalista e cantante, che si esibì nei teatri di Torino, Amsterdam, Parigi, Londra e a Pietroburgo, alla corte di Caterina II di Russia. Tartini indirizzò a lei la famosa lettera sull'arte dell'arco, pubblicata postuma (ELSIE ARNOLD - JANE BALDAUF-BERDES, *Maddalena Lombardini Sirmen, Eighteenth-Century Composer, Violinist and Businesswoman*, Lanham, Maryland and London, The Scarecrow Press, 2002). Di altri allievi della «Scuola delle Nazioni», come il goriziano Gobis, vengono oggi recuperati il profilo e l'inventiva: è uscito per la Dynamic il pregevole CD *The pupils of Tartini Sonatas for Violin and Basso Continuo*, interpretato dal duo Šiškovič (violino) - Ferrini (clavicembalo). Su Ignazio Gobis sto conducendo una ricerca per ricostruire in maniera dettagliata la sua attività musicale a Gorizia.

36. In questa circostanza, «nel giorno sagro al nome dell'Augustissima nostra Sovrana Monsignor Pietro Codelli, Barone di Fannenfeld e Prevosto della Chiesa Metropolitana cantò la novella sua Messa».

37. «Gazzetta goriziana», n. 16, 17 ottobre 1776.

38. «Gazzetta goriziana», n. 16, 17 ottobre 1776.

39. «Gazzetta goriziana», n. 39, 25 marzo 1775.

la medesima lì farà la Comunione Generale delli Confratelli e Consorelle, come pure farà da eccellente soggetto recitato un Panegirico in lingua italiana per celebrare le virtù del Serafico Patriarca, ed insieme i pregi di questo santo Istituto […]».[40] Nel Settecento era molto diffusa una "teatralità" che si realizzava nelle chiese, con la rappresentazione di oratori e azioni sacre, soprattutto nei Collegi religiosi, scritti da autori gesuiti (P. Giovanni Denti, Pietro Chiari) e non, come Giuseppe Gorini-Corio. Tra le manifestazioni all'interno del Seminario Verdenbergico – fondato dall'ordine dei Gesuiti nel 1615 – la «Gazzetta goriziana» riporta *Il Telemaco* del marchese Gorini-Corio, rappresentato il 17 febbraio 1775, a cui fa seguito l'interpretazione di due sonetti in lingua friulana:

«L'azione fu terminata con ballo in contraddanza ben intero e perfettamente eseguito da dodici alievi dello stesso seminario leggiadramente vestiti, frutto della abilità del Signor Vincenzo Sauli nostro Maestro di Ballo, cui accresce il merito e la stima universale».[41]

Questo istituto ospitava i maschi delle famiglie nobili anche se le scuole gesuitiche erano aperte sia ai ricchi che ai poveri, per quanto, poi, nella realtà gli alunni fossero in gran parte di estrazione nobiliare. Fondatori dell'istruzione umanistica, i Gesuiti si preoccuparono non solo di impartire gli insegnamenti tradizionali ma istituirono anche corsi di filosofia nel 1650, diritto canonico nel 1723, matematica nel 1745, e nel contempo realizzarono delle recite per educare nella musica e nella danza.[42]

Dagli eventi sociali pubblici e privati, l'interesse dell'estensore si sposta alle feste nobiliari e popolari all'aperto: domenica 26 giugno 1774 è il ballo a rallegrare la festa della sagra di Quisca sul Collio, fonte di richiamo per la gente del luogo e dei dintorni nella splendida cornice del castello appartenente alla famiglia Coronini Cronberg. In concomitanza alla festa popolare, un pantagruelico banchetto viene offerto dal conte «a moltissima Nobiltà»:

«Domenica 26 corrente in Quisca, Castello appartenente alla Famiglia Illustre de' Sigg. Conti Coronini di Cronberg, fu celebrata la sagra di quella Chiesa con grandissimo concorso de' circonvicini luoghi. Fu questa onorata dalla presenza di S. E. il Sig. Rodolfo Coronini Conte di Cronberg, Vice Presidente di questo Governo, il quale diede un lauto banchetto a moltissima Nobiltà concorsavi della Città: e terminò quella festa con un ballo di que' terrazzani».[43]

L'atmosfera festosa della sagra, con «l'ininterrotto volteggio delle danze nonostante la fatica, le rinunce e il greve lavoro nei campi», viene descritto dal conte Francesco Coronini Cronberg (1833 – 1901), nel saggio *Volksleben in Görz und Gradisca*, pubblicato a Vienna nel 1891.[44]

La «Gazzetta goriziana» testimonia la presenza in città di numerose compagnie comiche nel triennio 1774-1776: questi avvisi sono rilevanti dal momento che il registro

40. «Gazzetta goriziana», n. 12, 19 settembre 1776.

41. «Gazzetta goriziana», n. 35, 23 febbraio 1775.

42. MARIO BRANCATI, *Il collegio dei Gesuiti,* in *L'organizzazione scolastica nella contea principesca di Gorizia e Gradisca dal 1615 al 1874*, Udine, Grillo Editore, 1978, p. 26, p. 31.

43. «Gazzetta goriziana», n. 1, 30 giugno 1774.

44. MARINA BRESSAN, *La principesca contea di Gorizia e Gradisca nell' "Opera del principe Rodolfo"*, in *1918. E la contea di Gorizia e Gradisca si trovò italiana. Gli ultimi cinquant'anni degli Asburgo*, catalogo della mostra a cura di Marina Bressan e Marino De Grassi, con un intervento di Paolo Sluga, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1998, pp. 64-65.

dei contratti stipulati dal teatro con le compagnie venne vergato da Salomone Bolaffio a partire dal 1788.[45]

La «Gazzetta goriziana» del 14 luglio 1774 ci informa che «la comica compagnia Paganini è presente in città dal 16 al 21 luglio».[46] Nel Teatro Bandeu il 17 marzo 1775 si esibisce la comica compagnia Cammarani;[47] un anno dopo, il 16 maggio 1776, la «Gazzetta goriziana» annuncia la presenza in città della «celebre compagnia comica Battaglia».[48]

Questi avvisi non riportano né i nomi d'arte degli attori né una recensione; solo in un caso, pubblicato nella rubrica «Notizie d'Esteri avvenimenti» del 20 luglio 1775, è stato possibile trarre un giudizio lusinghiero che sottolinea il grande successo dello spettacolo svoltosi a Cividale, a cui hanno partecipato:

«Nel Teatro di Cividale del Friuli, la Compagnia de' Socii Magnani e Camerani riscuote applausi indicibili non solo da quella cospicua ed erudita nobiltà, ma altresì da tutte le altre classi di persone».[49]

Gli avvisi riportati rappresentano l'unico documento che permette di individuare la presenza e l'esibizione di queste compagnie di comici in città, con un preciso riferimento cronologico.

Nel complesso, il materiale individuato attraverso lo spoglio di questo prezioso settimanale uscito dalla stamperia di Valerio de' Valerj nel triennio 1774-1776, contribuisce a ricostruire, anche se per un breve periodo, le manifestazioni profane e religiose che hanno caratterizzato la nostra contea.

L'importanza delle notizie raccolte riguarda in particolare:

- la datazione precisa degli spettacoli, prime esecuzioni e repliche, non desumibili dai libretti che riportano solo l'anno; inoltre, in mancanza del libretto, i titoli dei drammi musicali in programma così come le eventuali sostituzioni tra gli interpreti, cantanti, attori, ballerini, strumentisti, e via dicendo.
- Gli avvisi delle cerimonie religiose con l'elenco dei musicisti e dei cantanti impegnati, con indicazioni sulla provenienza e sulla carica occupata.[50]
- I nomi e le date delle compagnie comiche presenti in città.

Per la presenza costante di argomenti musicali, la «Gazzetta goriziana» può essere considerata il punto di partenza di questa trattazione sui periodici miscellanei di interesse musicale.

---

45. *Registro delle comiche compagnie che furono nella città di Gorizia cominciando dal 1788 tenuto esattamente da Salomone Bolaffio*, I-GOp, manoscritto n. 12193 (ALESSANDRO ARBO, *Il melodramma al teatro «Bandeu»*, op. cit., pp. 7-37).
46. «Gazzetta goriziana», n. 3, 14 luglio 1774.
47. «Gazzetta goriziana», n. 43, 20 aprile 1775.
48. «Gazzetta goriziana», n. 46, 16 maggio 1776.
49. «Gazzetta goriziana», n. 3, 20 luglio 1775.
50. Mi riferisco in particolare alla «Gazzetta goriziana» n. 16, del 19 ottobre 1775.

3. «Giornale di Gorizia» (1850 – 1851) di Carlo Felice Favetti: periodico dagli interessi teatrali

Dopo l'esordio settecentesco ci fu un lungo periodo di stasi nel campo dell'editoria periodica, solo il «Directorium Archidiocesis Goritiensis», finanziato direttamente dalla Curia, continuò le pubblicazioni fino al 1926, invece il quindicinale «Notizie della Imperial Regia Società Agraria delle unite contee di Gorizia e Gradisca», che forniva informazioni di carattere specialistico in materia agraria, con rubriche d'interesse medico e meteorologico, uscì dal 1781 al 1788.[51]

Dal 1797 al 1814 Gorizia visse enormi mutamenti che influirono anche sulla vita economica e culturale. Nel 1797 iniziò il discontinuo periodo delle occupazioni francesi; Napoleone Bonaparte fece tappa a Gorizia dal 21 al 26 marzo 1797, esigendo l'ospitalità per l'esercito e il pagamento di una ingente contribuzione, 783.000 franchi.[52] L'arrivo dei francesi ebbe effetti negativi sull'economia cittadina, provocando la sospensione di gran parte delle attività culturali, così come la chiusura del Teatro Bandeu nel biennio 1797-1798.

Anche il secondo periodo di occupazione fu breve, dal novembre del 1805 al gennaio del 1806, quando i capitolati della pace di Presburgo consegnarono nuovamente la città all'Austria. Più lunga fu la terza occupazione, dal maggio del 1809,[53] successiva alla sconfitta degli austriaci a Wagram con l'inserimento del Goriziano nelle neocostituite Province illiriche, fino al 1813, per essere poi definitivamente assegnata all'imperatore d'Austria con il trattato di Parigi, il 30 maggio 1814.[54] L'instabilità politico-amministrativa durante il burrascoso periodo dell'occupazione napoleonica e francese, la condizione economica sfavorevole e la censura sono probabilmente fra le principali cause della totale assenza di giornali cittadini nella prima metà dell'Ottocento. Questi infatti cominciano a venire alla luce nel 1848 con il bisettimanale «L'Eco dell'Isonzo. Giornale di cose patrie, letteratura, scienze, arti ed educazione», edito a Gradisca dal liberale Federico Comelli, seguito dal «Giornale di Gorizia», che dal 1° gennaio 1850 al 4 febbraio 1851, esce tre volte la settimana accompagnato dal motto «Ciascuno ha il diritto di manifestare liberamente la sua opinione».[55] In questo periodico, stampato dalla tipografia di Giovanni Battista Seitz[56] e redatto esclusivamente dal poeta e giurista Carlo Felice Favetti, animatore dell'irredentismo goriziano,[57] prevale la rassegna politica, le

---

51. ARIANNA GROSSI, op. cit., p. XXIV, pp. 241-242; pp. 257-260.

52. Ho rinvenuto un'ampia trattazione dell'argomento intitolato *I francesi a Gorizia nella primavera del 1797* sul giornale «L'Isonzo», A. VI, dal n. 91, 11 novembre 1876, al n. 92, 15 novembre 1876; dal n. 95, 25 novembre 1876, al n. 98, 6 dicembre 1876.

53. I francesi imposero alla città una nuova taglia di 910.000 franchi.

54. LUCIA PILLON, op. cit., p. 127.

55. Sull'argomento si veda lo studio di MARINO DE GRASSI, *Il giornalismo Goriziano a metà Ottocento (1848-1851). Con un'appendice emerografica sui periodici studiati*, Trieste, Istituto nazionale per la storia del giornalismo, 1974, pp. 13-19, p. 27; id., *Catalogo*, op. cit., pp. 73-74.

56. Nel 1848 la tipografia di Giovanni Battista Seitz rilevò la ditta de' Valerj (ANTONELLA GALLAROTTI, *Per una storia dell'editoria goriziana dell'Ottocento. Le raccolte della Biblioteca Statale Isontina e della Biblioteca Civica*, Gorizia, BSI, 2001, p. XIII).

57. CARLO FELICE FAVETTI (Gorizia, 30/08/1819 - ivi, 39/11/1892), autore del dramma in 4 atti,

corrispondenze dall'Austria, dall'Istria e dall'estero, con ampio spazio per la cronaca locale, anche musicale, caratterizzata dalle recensioni delle opere, delle accademie al Teatro di Società, e dagli articoli sugli spettacoli miscellanei di arte varia: dal canto alla magia,[58] dall'illusionismo alla recitazione comica,[59] dalle dimostrazioni scientifiche, come «il telegrafo Elettro magnetico in visione presso l'albergo delle tre Corone»,[60] alle beneficiate di cantanti presso il Teatro di Società. Martedì, 27 agosto 1850, a beneficio del soprano Laura Ruggero, sono in programma *Norma* e della *Cenerentola* il duetto *Un affar d'importanza*, eseguito dai due bassi Sacconi e Zambelli. Il basso comico Giovanni Zambelli, nella serata del 31 agosto a suo beneficio, presentava *Columella*, un'aria con coro da *Nabucco* e l'aria di *Mamma Agata*.[61]

Nel 1850 l'impresario e cantante Alessandro Betti presentò sei opere, di cui si conoscono solo quattro titoli: *Columella*, *opera* buffa in 3 atti di Vincenzo Fioravanti,[62] *Norma* di Bellini, *Il giuramento* di Mercadante e *Ludro* del maestro direttore Gaetano Dalla Baratta.[63] Lo spoglio del trisettimanale di Favetti ha permesso non solo di ricostruire cronologicamente gli allestimenti operistici del 1850, ma anche di rintracciare i due titoli mancanti, e precisamente un terzetto dai *Lombardi alla prima Crociata* e un'aria con coro dal *Nabucco*, unitamente ai nomi dei cantanti professionisti che vengono recensiti. I libretti delle opere erano in vendita «presso la tipografia Seitz e alle porte del teatro».

Sabato, 10 agosto 1850, andò in scena al Teatro di Società la prima di *Columella*, a cui seguì nella rubrica «Cose Urbane» del «Giornale di Gorizia» l'elogio « per il basso comico Zambelli, che rappresenta Columella da vero artista».[64] Il 14 e 15 di agosto venne rappresentato con successo *Il giuramento* in 3 atti, riconosciuto come il capolavoro di Mercadante per la sua varietà melodica, recensito dettagliatamente dall'anonimo giornalista – probabilmente dal redattore Favetti - nella rubrica «Cose Urbane»:

«Teatro di Società. *Il giuramento*, questa bella e dotta musica, piace sempre più e mette in vera luce l'abilità degli artisti. Il pubblico accorse la seconda sera in ben maggiore numero e ne rimase soddisfattissimo. Il tenore Luigi Guglielmini, di cui

---

dedicato alla memoria del vate friulano Pietro Zorutti, in occasione del primo centenario della sua nascita.

58. «Sabato 6 luglio, al Teatro di Società produzione di prestigio di Massimiliano Cavaliere de Caspari, inventore della nuovissima Magia senza apparato meccanico […] La sig. Annetta Carradori, essendo di passaggio per questa città, si presterà gentilmente ed eseguirà diversi pezzi dalle opere *Semiramide*, *Attila*, *Ernani*, sempre vestita in costume». («Giornale di Gorizia», A. I, n. 80, giovedì, 4 luglio 1850).

59. «Teatro di Società. Uno dei giorni della ventura settimana avrà luogo un Trattenimento scientifico, artistico ed allusivo eseguito da Antonio Zanardelli veneziano. Reduce dai principali Teatri d'Italia, sperimentatore di Fisica, con onorevoli certificati per invenzioni meccaniche, applicatore in mnemonica, egli ne darà in detta sera un saggio eseguendo i diversi esperimenti, misti a comiche scene, che mentre illudono l'occhio più avveduto, trattengono piacevolmente il pubblico colto come il meno istruito […]». («Giornale di Gorizia», A. I, supplemento al n. 81, sabato, 6 luglio 1850).

60. «Giornale di Gorizia», A. I, supplemento al n. 70, martedì, 11 giugno 1850.

61. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 103, martedì, 27 agosto 1850.

62. Il titolo di questo melodramma buffo in 3 atti è *Il ritorno di Columella [Pulcinella]da Padova, ovvero La casa dei matti*, di Vincenzo Fioravanti, in *DEUMM-TP*, vol. 2, pp. 616-617.

63. ALESSANDRO ARBO, *Musicisti di frontiera*, op. cit., p. 112.

64. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 97, martedì, 13 agosto 1850.

dobbiamo apprezzare e la bella voce, e il canto animato, ebbe l'onore di due chiamate dopo la sua prima aria, e fu anche nel resto applauditissimo. La Laura Ruggero fu festeggiata non meno: voce, scuola, delicato sentire, espressione, forza, tutto si unisce in lei; sicché la parte di Elisa è degnamente rappresentata. Anche il basso Gustavo Sacconi va guadagnando nell'opinione. Egli cantò molto bene la grand'aria nel secondo atto e specialmente la cabaletta, per cui vivi applausi lo chiamavano all'onor del proscenio. Né taceremo il simpatico canto dell'Adele Ruggero, la quale contribuisce al buon esito dell'opera. Tutto insomma è da lodare, una sol cosa troviamo da biasimare, che nel teatro non c'è ancora quella calce, quella folla, che merita un sì distinto complesso di cantanti, uno spettacolo buono, buonissimo per tutti i riguardi, e che quando non avremo nulla o qualche cosa di peggio di quanto ora abbiamo, sentiremo i soliti lamenti: "Ma perché sta chiuso il teatro, perché non si fa venir opere, perché si scritturano compagnie si cattive?"».[65]

Dalla recensione del giornale, in cui l'estensore lamenta la scarsa partecipazione del pubblico per un allestimento operistico così importante reso ancor più sfavillante «dal Teatro illuminato a giorno in occasione del natalizio di S. M. l'imperatore», si desume che la compagnia di canto era formata – per quanto riguarda la sezione femminile – dal soprano Laura Ruggero (Elaisa) e dal mezzosoprano Adele Ruggero (Bianca), mentre tra gli uomini troviamo il tenore Luigi Guglielmini (Viscardo) e il basso Gustavo Sacconi (Manfredo). Un giudizio positivo viene dunque dato sia alla scelta dell'opera che al valore artistico dei cantanti.

Il decennio dal 1837 al 1847 coincide con le opere maggiori di Mercadante come *Il giuramento*, *Due illustri rivali, La Vestale, Leonora*, e con la crescente popolarità di un compositore destinato a dominare la scena italiana nel restante corso del secolo: Giuseppe Verdi (1813-1901). Nella serata del 21 agosto 1850, alla rappresentazione di *Ludro*, opera buffa di Gaetano Dalla Baratta (librettista Luca Gregori), dove «applauditissimi sono tutti i pezzi del secondo atto, e specialmente il terzetto tra Ludro (Zambelli), Ludretto (Ciampi) e Prospero»,[66] seguì un terzetto dell'opera di Verdi, *I lombardi alla prima crociata*.

Lunedì 26 agosto venne allestita la *Norma* di Puccini dove «si distinse grandemente la bravissima Laura Ruggero (Norma)», mentre la seconda parte della recensione si concentra sulla direzione orchestrale:

« […] L'orchestra, sotto la direzione del sig. Dalla Baratta, è impuntabile. Il signor direttore conosce a perfezione il suo ufficio e lo esercita con una valentia commendevolissima. Una sol cosa debbi rimarcargli: negli accompagnamenti di canto egli si permette di allontanarsi dallo spartito e improvvisa sul suo violino delle fioriture, delle fantasie che son belle, ma non sono scritte e che quindi non bisogna aggiungere, se non altro per rispetto al Maestro».[67]

Attraverso lo spoglio del «Giornale di Gorizia» è stato inoltre rilevato un avviso – finora sconosciuto - di straordinaria importanza perché riguarda la vendita di quattro strumenti ad arco, e rispettivamente:

«Quattro Violini da concerto, fra i quali uno dell'autore Guarnieri 1713[68] ed uno di

65. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 99, sabato, 17 agosto 1850.

66. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 101, giovedì, 22 agosto 1850.

67. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 103, martedì, 27 agosto 1850.

68. Il cognome corretto è Guarneri.

Leeb 1786. Da insinuarsi nello Studenitz, Casa Furlani presso l'ospitale, secondo piano».[69]

Proprio la data dell'avviso, 12 dicembre 1850, unitamente all'indirizzo, mi portano a ritenere che questi violini appartenessero al liutaio e restauratore di cembali Anton Pelizon, «morto povero a 87 anni d'età, il 27 ottobre 1850, nella casa numero 8 dello Studeniz, pago d'avere, col suo ingegno e col suo lavoro, fatto onore a Gorizia, sua patria d'elezione», così come riporta lo storico goriziano Cossar.[70] Riguardo allo *status* dei liutai in quell'epoca, il livello di precarietà economica e di mobilità era ancora piuttosto alto. L'avviso di vendita che ho rintracciato su questo trisettimanale goriziano del 12 dicembre 1850 risale a 46 giorni dopo la scomparsa del liutaio e, considerato lo stato di indigenza in cui versava la famiglia Pelizon (4 dei suoi 17 figli, e rispettivamente Giuseppe, Antonio, Carlo e Filippo si dedicarono all'arte paterna),[71] potrebbe risultare plausibile la decisione di mettere in vendita i quattro strumenti ad arco, tra cui spicca un violino che porta la firma di un'autorevole dinastia di maestri liutai di Cremona, seguita dalla data di costruzione: «Guarnieri 1713». Capostipite di questa illustre famiglia di "strumentai" è Andrea Guarneri (1623 – 1698), che si formò nella bottega di Andrea Amati, un altro celebre liutaio cremonese che definì le proporzioni e il formato del violino come ancora oggi lo conosciamo. Dopo l'apprendistato, Andrea Guarneri aprì una bottega dove crebbero i suoi due figli Giuseppe (1666 – 1740) e Pietro "di Mantova" (1680 – 1726), che ricevettero anche un'educazione come musicisti.[72] Raggiunta la maturità, Pietro si trasferì nella vicina Mantova dove fu attivo come liutaio e musicista, mentre Giuseppe rimase a continuare l'attività nella bottega paterna a Cremona, assistito più tardi dai due figli, Pietro "di Venezia"(1695 – 1762) e Bartolomeo Giuseppe (1698 – 1744).[73] Quest'ultimo è il liutaio oggi più celebre della dinastia, universalmente noto come Guarneri "del Gesù".

Per concludere questa analisi, il violino «Guarnieri 1713» riportato sul «Giornale di Gorizia» del 12 dicembre 1850, non può essere stato costruito dal capostipite Andrea, morto nel 1698, ma probabilmente da uno dei suoi due figli, Giuseppe oppure Pietro "di

69. «Giornale di Gorizia», A. I, n. 149, 12 dicembre 1850.

70. Anton Pelizon (Rubbia, Parrocchia di Gabria - Comune di Merna, 28/01/1763 – Gorizia, 27/10/1850), in RANIERI MARIO COSSAR, *Vecchia liuteria goriziana*, edito a cura dell'Istituto per il promovimento delle industrie e dell'artigianato in Gorizia, 1939, p. 11. Dall'atto di Battesimo, rinvenuto nella parrocchia di Gabria, risulta che Anton nacque nel gennaio del 1763 a Rubbia, nei pressi di Savogna d'Isonzo, e venne battezzato il 28 gennaio dello stesso anno a Gabria. Il padre si chiamava Franc, la madre era Uršula Cotič di San Michele.

71. Pelizon Giuseppe (Gorizia, 1800- ivi, 15/12/1874), aveva la sua bottega in via dei Vaccano n. 229; Pelizon Antonio il giovane (Gorizia, 6/12/1809- ivi, 21/01/1861), che è maggiormente conosciuto per il lavoro di restauratore nella sua bottega di via del Teatro n. 299; Pelizon Carlo (Gorizia, 5/05/1811 - ivi, 20/11/1891); Pelizon Filippo (Gorizia, 9/06/1817 - ivi, 30/01/1897), in RANIERI MARIO COSSAR, op. cit, pp. 11-16; id., *Cara vecchia Gorizia,* Gorizia, Edizioni Libreria Adamo, 1981, pp. 139-141.

72. Guarneri Giuseppe *filius Andreae* (Cremona, 1666 – ivi, 1740); Guarneri Pietro "di Mantova" (Cremona, 1680 – Mantova, 1726), in CARLO CHIESA, *...e furono liutai in Cremona dal Rinascimento al Romanticismo*, Consorzio Liutai & Archettai Antonio Stradivari Cremona, 2000. Andrea Guarneri aveva anche una figlia, Caterina, nata nel 1674, che ha lavorato nella bottega del padre (PATRICIA ADKINS CHITI, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1991, p. 60).

73. Guarneri Pietro "di Venezia" (Cremona, 1695 – Venezia, 1762); Guarneri Bartolomeo Giuseppe "del Gesù" (Cremona, 1698 – ivi, 1744) in CARLO CHIESA, op. cit.

Mantova". I nipoti Pietro "di Venezia" e Bartolomeo Giuseppe all'epoca erano ancora molto giovani, con poca esperienza, inoltre quest'ultimo, proprio per distinguersi dagli altri famigliari, aggiungeva alla sua firma l'ideogramma *IHS* (*Iesus Hominum Salvator*).

4. Periodici politico-letterari di interesse musicale

Nella seconda metà del XIX secolo, e precisamente dal 1871, ci fu una vivace ripresa del giornalismo goriziano con un notevole sviluppo quantitativo della stampa periodica a carattere politico-letterario, con articoli e rubriche di argomento musicale che ci permettono di conoscere sia le varie manifestazioni culturali cittadine sia l'attività di singole botteghe artigianali e ditte di costruttori e negozianti di strumenti a tastiera, archi, fiati e meccanici. In questo contesto nasce dunque l'esigenza di divulgare tutte le iniziative attraverso il mezzo giornalistico con lo scopo di promuovere lo sviluppo della cultura musicale sostenendo e valorizzando i musicisti locali.

Questi giornali sono, in ordine di tempo: «L'Isonzo» (1871-1880); «Il Goriziano. Periodico religioso, politico, letterario», bimensile uscito dal 19 ottobre 1871 al 28 dicembre 1872; dal 1° gennaio 1873 il giornale diventa «L'Eco del Litorale», che si distingue per il lungo periodo di stampa, dal 1873 al 1915, seguito dall' edizione di Vienna nel biennio 1915-1916 e da quella di Trieste, nel periodo 1916-1918; «Il Goriziano. Periodico popolare bimensile» (1876-1878), più orientato ad uno studio storico della musica grazie alla preziosa collaborazione del musicista e didatta triestino Francesco Serafino Tomicich; «L'Imparziale» (1880) e «Il Raccoglitore» (1880), di brevissima durata, 7 mesi il primo, solo 6 mesi il secondo. Seguono: il «Corriere di Gorizia» (1883-1899), che dal 1901 riprende le pubblicazioni mutando la testata in «Corriere Friulano» (1901-1914); «L'Eco del popolo» (1896-1901); il «Friuli orientale» (1899-1901), poco duraturo; «Il Gazzettino della domenica» (1907-1908), che è la «prima rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà» a Gorizia. Infine «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere» (1910-1914), una delle più significative "scuole" culturali del goriziano nell'anteguerra, i cui più attivi collaboratori troveranno motivo d'incontro nella Società Filologica.

«L'Isonzo», settimanale in folio pubblicato dal 7 ottobre 1871 al 3 marzo 1880 sotto la direzione di Enrico Jurettig,[74] oltre a fornire articoli che trattano di politica, economia, storia, cronaca locale ed estera, contiene ampie notizie di carattere musicale. Tra le pagine della cronaca locale figurano gli avvisi e le recensioni di beneficiate con programmi miscellanei - vocali e strumentali - di concerti da camera e di complessi bandistici civili e militari, con il relativo programma (autori e titoli dei brani), unitamente al giorno, l'ora e il luogo dell'esibizione, ai nomi degli interpreti, presentati da alcune note biografiche. Attraverso questi articoli della «Cronaca urbana» è possibile leggere la dinamica di un cambiamento culturale e di gusto, per cui Gorizia partecipa al recupero della musica strumentale classico-romantica. Protagonisti di questi concerti sono i seguenti musicisti locali e stranieri: il quartetto formato dal violinista Casati, dal violista Pressan, dal violoncellista Gaetano Mugnone e dal pianista Windspach, nell'esecuzione del *Quartetto n. 4* di Reissinger, il violinista bavarese Julius Heller, fondatore dell'omonimo quartetto

74. Per maggiori approfondimenti su questo settimanale, dal 1872 bisettimanale e dal 28 marzo 1878 quotidiano (tranne la domenica), stampato inizialmente dalla Tipografia Seitz, successivamente dalla Tipografia Paternolli, si rimanda a MARINO DE GRASSI, *Catalogo*, op. cit., p. 86.

di Trieste, i violoncellisti Carlo de Ritter-Zahony e Louis Spitzer, i pianisti Bix e Leopoldo Mugnone, fratello del violoncellista Gaetano, l'arpista Antonio Zamara, «artista di canto e professore d'arpa nel Conservatorio di Vienna», infine il contrabbassista, compositore e direttore d'orchestra Giovanni Bottesini di Crema, personaggio di rilievo internazionale, esibitosi al Teatro di Società il 18 e il 19 settembre 1877. Con le sue geniali soluzioni tecniche, Bottesini seppe far assurgere uno strumento "di spalla" come il contrabbasso alla dignità di interprete solista. Per quanto riguarda la sua carriera direttoriale, l'avvenimento più importante è rappresentato dalla direzione al Cairo della prima edizione dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, il 24 dicembre 1871.[75]

Altre notizie musicali rintracciate attraverso lo spoglio del giornale goriziano «L'Isonzo», che dal 1872 esce il mercoledì e il sabato, comprendono i concerti della banda, istituzione tipicamente ottocentesca, chiamata a solennizzare avvenimenti civili, religiosi, *Festmusik* per magnificare la casa regnante, come la «ricorrenza degli sponsali di S. A. l'arciduchessa Gisella d'Austria festeggiata dalla banda cittadina nonché da quella dell'I. R. Reggimento arciduca Francesco Carlo»,[76] o per celebrare gli eventi cittadini, «come l'apertura del giardino Catterini, sfarzosamente addobbato e brillantemente illuminato, circostanza accompagnata dalla completa banda musicale dell'I. R. Reggimento di fanteria Barone Weber».[77] Il repertorio è costituito in gran parte da marce e ballabili, funzionali alle finalità e ai luoghi del quotidiano bandistico: cerimoniale religioso e civile per le formazioni civiche (brani per processioni, funerali, matrimoni, ricevimenti di personalità del governo o della casa regnante, per i balli in piazza o nei giardini della città); le parate e i concerti per i complessi militari. È importante ricordare che nel corso dell'Ottocento alcuni strumenti a fiato venivano impiegati nella banda – propensa ad accogliere le invenzioni strumentali del secolo – prima di venire adottati in orchestra. Questa consuetudine ottocentesca dell'utilizzo nella banda di clarinetti in fa e in sol, così come del controfagotto e della tromba a chiavi, è stata riportata dal compositore polacco Franciszek Wincenty Mirecki nel suo *Trattato intorno agli Istrumenti ed all'Istrumentazione* pubblicato nel 1824 presso l'editore Ricordi.[78] In questa trattazione – una delle prime in Italia su questa tematica – l'autore di Cracovia stabilisce il significato di strumentazione nel consapevole uso di diversi mezzi sonori attraverso l'apprendimento delle caratteristiche espressive di ogni strumento.

A Gorizia, oltre alle bande musicali, cominciavano ad affermarsi le scuole di ballo come testimoniano gli annunci «dei maestri Augusto Doerfler e Edoardo Hofman,

---

75. *Giovanni Bottesini (1823-1889): tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano,* Atti della tavola rotonda, Crema, 9 ottobre 1992, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema – Centro Culturale S. Agostino, 1993 («Quaderni del Centro Culturale S. Agostino», 14). A lui è intitolato il prestigioso Concorso Internazionale Triennale per contrabbasso "Giovanni Bottesini" di Crema.

76. «L'Isonzo», A. III, n. 33, 23 aprile 1873.

77. «L'Isonzo», A. IV, 1° maggio 1875.

78. FRANCISZEK WINCENTY MIRECKI (Kraków, 1791 – ivi, 1862), *Trattato intorno agli Istrumenti ed all'Istrumentazione composto da…* Milano, presso Giovanni Ricordi…, Firenze presso Ricordi , Grua & C., 1824, p. 10, pp. 13-14 (FIORENZA OZBOT, *Le Polonez e i Krakowiaki di Franciszek Wincenty Mirecki*, «Studi goriziani», XCIII-XCIV (2001), pp. 66-67; id., *Franciszek Wincenty Mirecki*, in *MGG2P*, 2004, Bd. 12, coll. 257-258).

rispettivamente in via Rastello[79] e nella casa de' Zattoni, in via S. Chiara».[80] Annualmente si svolgevano anche i festeggiamenti per il carnevale nel corso del quale gli spettacoli musicali con il ballo trovavano ampio spazio e risonanza nella cronaca cittadina:

«Cavalchina affollatissima (c'erano circa 800 persone) nei palchi e nelle sale, eleganza e lusso nelle signore, l'intervento di tutta l'aristocrazia, buone quantità di maschere, la danza animatissima, ballabili nuovissimi e scelti eseguiti dalla brava orchestra teatrale. Il teatro ricercatamente addobbato e illuminato: tutto ciò contribuì a rendere veramente brillante la cavalchina, che si chiuse alle ore 3 del mattino».[81]

Particolare importanza hanno gli avvisi che pubblicizzano la presenza in città di compagnie circensi, come il circo equestre italiano di Achille Ciotti nel 1871, i circhi dei Fratelli Schneller nel 1874[82] e di Teodoro Sidoli nel 1878,[83] di eleganti teatri meccanici, come quello «del sig. A. Cardinali, stabilitosi in Piazza Sant'Antonio, che attira ogni sera un numero considerevole di spettatori»,[84] e di rappresentazioni marionettistiche come quelle «nel teatrino del sig. Reccardini, sito in via del Giardino».[85]

Infine ampio spazio viene dato alla Scuola Civica di musica di Gorizia, «sita in Contrada dei Vetturini n. 215, a partire dall'avviso di concorso del 23 dicembre 1871, emanato dal Podestà Claricini per due maestri (1000 fiorini) e per due supplenti (500 fiorini),[86] fino alla nomina dei musicisti napoletani Gaetano Mugnone (archi e fiati)[87] e Gennaro cav. Gargiulo (canto e pianoforte), e dei supplenti Francesco Gindra (fiati) e Valentino Pressan (archi) nell'aprile del 1872»,[88] seguita dai resoconti sull'attività didattica.

«L'Isonzo», che dal 28 marzo 1878 esce ogni giorno tranne la domenica, fornisce anche le corrispondenze con notizie sugli spettacoli musicali allestiti presso la prestigiosa Scala di Milano e presso due teatri di Trieste, l' Armonia – attivo tra il 1857 e il 1906 - e il Filodrammatico, destinato nel tempo a divenire il più importante palcoscenico di prosa della città.

---

79. «L'Isonzo», A. III, n. 86, 25 ottobre 1873:«Scuola di ballo del M° Augusto Doerfler, via Rastello n. 303, I piano, ogni martedì, giovedì e sabato per fanciulli e per adulti».
80. «L'Isonzo», A. IV, n. 37, 9 maggio 1874.
81. «L'Isonzo», A. III, n. 17, 26 febbraio 1873.
82. «Circo Fratelli Schneller, presso al Palazzo Claricini, in Corso Francesco Giuseppe (via della Stazione), ogni sera alle 8 con produzioni di alta equitazione, con cavalli ammaestrati, ginnastica, funambolismo, balletto; ogni rappresentazione si concluderà con una pantomima» («L'Isonzo», A. IV, n. 43, 30 maggio 1874).
83. «Circo Teodoro Sidoli, 25 e 26 dicembre 1878, con pantomima *L'esilio di Mazeppa all'Ukraina*; 30 dicembre, pantomima comica *Il flauto magico* con musica di W. A. Mozart» («L'Isonzo», A. VIII, n. 228, 29 dicembre 1878).
84. «L'Isonzo», A. III, n. 86, 25 ottobre 1873.
85. «L'Isonzo», A. IV, n. 43, 30 maggio 1874.
86. «L'Isonzo», A. I, n. 11, 23 dicembre 1871.
87. GAETANO MUGNONE (Napoli, 1843 – Gorizia, 1881), studiò nel Reale Collegio di Napoli con Saverio Mercadante. Compositore e violoncellista, diresse la banda musicale di Gorizia e la scuola comunale di musica, dal 1874 fu maestro di cappella della chiesa Metropolitana. Per la biografia e la produzione compositiva si rimanda a GIOACCHINO GRASSO, *Musica per Gorizia. Un omaggio alla città*, Gorizia, BSI, 2006, p. 88. Sul bimensile in folio «L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico, letterario», A. XI, n. 41, 22 maggio 1881, ho rinvenuto il necrologio.
88. «L'Isonzo», A. II, n. 32, 20 aprile 1872.

Per quanto riguarda la vendita di edizioni musicali a Gorizia, professionisti e dilettanti di musica potevano fornirsi di recenti pubblicazioni «alla Libreria Paternolli dove si vendono le edizioni economiche Ricordi, le più a buon mercato di tutto il mondo, ma anche le edizioni Sonzogno di Milano», e rispettivamente:

«Opere complete per canto e pianoforte. Magnifici volumi in 8. vo con copertina illustrata, ritratto, cenno biografico dell'autore ed il libretto dell'opera: Rossini, Bellini, Donizetti, Spontini, Weber, Beethoven, Cimarosa, Gluck, Mercadante. Giuseppe Verdi, "Messa da Requiem", Lire 10. Magnifica edizione in 4.to, carta distinta, copertina e frontespizio a colori. "Teatro musicale giocoso". Raccolta delle migliori opere buffe di maestri contemporanei pubblicato da E. Sonzogno, Milano. Prezzo 2 Lire al volume. "La musica per tutti". Raccolta classica musicale economica, pubblicata da E. Sonzogno, Milano. Prezzo una Lira al volume.[89]

Presso la libreria goriziana Paternolli sono a disposizione degli acquirenti anche le trascrizioni di brani d'opera per pianoforte solo, che riproducono gli elementi essenziali dal punto di vista armonico e melodico; l'avviso del giornale «L'Isonzo» esalta l'elegante veste grafica delle riduzioni pianistiche di casa Ricordi al prezzo di lire 5.75:

«Edizioni Popolari Ricordi. Raccolta delle opere di Giuseppe Verdi ridotte per pianoforte solo. Magnifici volumi in 8.vo, carta di lusso, copertina illustrata e ritratto dell'autore, "La Traviata" e "Il Trovatore" a Lire 5.75».[90]

Questo periodico si confronta con «Il goriziano. Periodico popolare bimensile» in folio,[91] che si occupa dal 1° gennaio 1876 al 7 agosto 1878 di economia, politica, questioni sociali, cronaca locale e varietà, corrispondenze, rassegne letterarie, con puntuali riferimenti e approfondimenti sulla vita musicale goriziana. Accompagnato dal motto in testata «Verità, luce, lavoro», «Il goriziano» presenta delle caratteristiche diverse, essendo un giornale più orientato ad uno studio storico della musica, con contributi destinati anche alla tecnica pianistica. Questi articoli, presentati nell'«Appendice» del giornale, sono stati redatti dal musicista e didatta triestino Francesco Serafino Tomicich, maestro alla Civica Scuola di Trieste, autore di un metodo per lo studio del pianoforte pubblicato nel 1850 dalla Tipografia Marenigh.[92] La trattazione degli argomenti storico-musicali si svolge secondo una successione cronologica, cominciando dalle «Origini della musica» fino ad illustrare l'«Opera italiana e tedesca nell'Ottocento». Dal 31 agosto 1877, le varie appendici realizzate da Tomicich col titolo «Rapidi cenni storici sul progressivo sviluppo

89. «L'Isonzo», A. VI, dal n. 64, 9 agosto 1876.

90. «L'Isonzo», A. VI, dal n. 64, 9 agosto 1876.

91. «Il goriziano. Periodico popolare bimensile». Verità, luce, lavoro. L. Presil, cessionario della Tipografia Leban e Co. A. I, n. 1 (1876, 1° gennaio) – A. III, n. 213 (1878, 7 agosto). Si pubblica il primo e terzo sabato di ogni mese. Dal 6 gennaio 1877: quotidiano. In folio. Editore e redattore responsabile: Giuseppe Richetti. Antonio Valesio (dal n. 13/1876). Dal n. 1/1877: senza complemento del titolo e senza motto. Complemento del titolo: Giornale quotidiano del Friuli Orientale, dal n. 52/1878 (MARINO DE GRASSI, *Catalogo*, op. cit., pp. 81-82).

92. FRANCESCO SERAFINO TOMICICH, *Il fanciullo triestino al piano-forte, o sia Metodo elementare pel piano-forte, compilato sulle opere dei migliori autori*, Trieste, Tipografia Marenigh, 1850. Questo metodo per lo studio del pianoforte è attualmente conservato nella Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "Giuseppe Tartini" di Trieste (segnatura FA.st1272).

della musica dalla più remota antichità ai giorni nostri», riportano le seguenti tematiche:

- la musica greca e romana;
- il canto gregoriano e l'innodia ambrosiana;
- il repertorio vocale e strumentale del Rinascimento e del Barocco, l'opera romana, veneziana e napoletana di Alessandro Scarlatti;
- la storia del violino seguita dalle biografie di vari violinisti;
- l'opera italiana e tedesca nell'Ottocento.[93]

Tomicich dedica anche due ampi articoli al compositore cremonese Claudio Monteverdi (1567 – 1643), soffermandosi sulla sua produzione madrigalistica e sulla favola in musica *Orfeo*, in un prologo e 5 atti (testo di A. Striggio), elencando i personaggi accompagnati dagli strumenti.[94] Tomicich offre preziose informazioni su questo capolavoro teatrale monteverdiano, mettendo in luce l'orchestra che per la prima volta diviene elemento essenziale dell'espressione drammatica dove ogni strumento serviva a esprimere gli affetti musicali contribuendo a caratterizzare il personaggio: in questo contesto si rappresentava la musica celeste con gli strumenti a pizzico e ad arco, mentre cornetti, tromboni, fagotti[95] e organi regali – dal suono aspro e cupo - diventarono gli strumenti caratteristici del regno dell'Ade. A questo proposito si ricorda l'*ensemble* infernale di un altro melodramma che si impose per sfarzo e grandiosità come simbolo del teatro musicale barocco in Europa, *Il pomo d'oro* (1668) di Antonio Cesti, comprendente tre tromboni, due cornetti, un fagotto e un regale.

Le informazioni biografiche e musicali su Monteverdi, riportate da Tomicich nel 1877, si rivelano importanti considerando che una pubblicazione sul musicista di Cremona, dopo due secoli di silenzio, risale al 1884-1885.[96]

Un altro aspetto rilevante del periodico «Il goriziano», che dal 6 gennaio 1877 diventa un quotidiano, è rappresentato dalle schede di letteratura pianistica curate sempre da Francesco Serafino Tomicich, indicazioni importanti per la conoscenza dell'attività compositiva dei musicisti dell'epoca. Nella rubrica «Sulle composizioni di molti moderni pianisti-compositori», l'autore triestino scrive di Chopin, Czerny, Mendelssohn e del suo allievo Wilhelm Taubert, di Liszt e del suo allievo Hans von Bülow, del bavarese Adolph von Henselt. Tra i meno noti virtuosi del pianoforte figurano Ascher, Egghard, il bolognese Golinelli Stefano, autore di una *Sonata per pianoforte in mi minore*, op. 146, il compositore e concertista triestino Alberto Jaell,[97] che si esibì nei maggiori centri d'Europa e d'America,

93. «Il goriziano», A. II, dal n. 212 del 31 agosto 1877 al n. 225 del 13 settembre 1877. Autore: Francesco Tomicich.

94. *La favola d'Orfeo* venne rappresentata per la prima volta il 24 febbraio 1607, nell'Accademia degli Invaghiti, poi nel teatro di corte di Mantova. Tomicich riporta erroneamente Venezia, in realtà la prima si ebbe a Mantova; sono scorrette pure le date di nascita e di morte di Monteverdi, nato a Cremona nel 1567, morto a Venezia nel 1643 («Il goriziano», A. II, n. 220, 8 settembre 1877, n. 221, 9 settembre 1877).

95. Nell'*Orfeo* di Monteverdi non figura il fagotto.

96. S. DAVARI, *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi desunte dai documenti dell'Archivio storico Gonzaga*, Atti e memorie della R. Accademia virgiliana di Mantova, 1884-1885.

97. Il nome Alfredo, riportato da Tomicich, è un refuso.

autore di 109 pezzi per pianoforte, tra i quali il *Capriccio* op. 104 e due *Ballate*.[98]

Attraverso la visione de «Il goriziano» si riscontra pure un notevole interesse teatrale: la rubrica «Teatro» segnala le opere in programma al Teatro Sociale - *I Puritani* di Bellini, *Elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan* di Donizetti, *Macbeth* e *Rigoletto* di Verdi - con un elenco dettagliato delle compagnie di canto, dei musicisti e delle maestranze, come riprodotto nell'avviso della Stagione di Quaresima del 15 febbraio 1877:

«Stagione di Quaresima 1877. Compagnia di canto: Prima donna soprano assoluto, Emilia Ciuti – Prima donna mezzosoprano e contralto Vittoria Falconis. Primo tenore assoluto, Anacleto Brunetti. Primo tenore e comprimario, Antonio Carnelli. Primo baritono assoluto, Giorgio Valchieri. Primo basso assoluto, Antonio Furlan. Baritono e comprimario, Antonio Bonivento, con le relative parti secondarie. Musicista concertatore e direttore d'orchestra, Gaetano Mugnone. Maestro istruttore dei cori, Vincenzo Merlato. Primo violino di spalla, Ugo Sarti. Direttore di scena e compositore del ballabile nel "Macbeth", Pietro Stancich. Numero 26 coristi d'ambo i sessi. Numero 34 Professori d'orchestra. Ballerine 4 per l'opera Macbeth. Vestiario proprietà Sartoria Italiana di Firenze diretta da G. Mondolfi. Macchinista Carlo Zimarelli. Scenografo L. Guidicelli. Attrezzista L. Pogna. Parrucchiere Luigi Merlo. Prove generali ogni venerdì».[99]

Le recensioni successive si concentrano sull'esecuzione dei cantanti, riconoscendo in alcuni casi i valori drammatici delle partiture verdiane.

Sulle pagine in folio de «Il goriziano» si possono inoltre seguire - attraverso la rubrica «Notizie artistiche, letterarie e teatrali» - i resoconti relativi a rappresentazioni d'opera e concerti dei teatri di Milano e di Napoli.

I due periodici usciti successivamente nel 1880 coprono un ambito cronologico brevissimo: il bimensile in folio «L'Imparziale»,[100] edito e redatto da Luigi Leban dal 21 aprile al 15 novembre 1880, presenta notizie relative all'attività concertistica nella splendida cornice di Palazzo Coronini e ai trattenimenti musicali presso l'"Associazione goriziana di musica"; in «Appendice» figurano alcune schede biografiche sui violinisti Nicolò Paganini di Genova e Franz Sthoeny di Stoccarda.

«Il Raccoglitore», bimensile in folio edito e redatto da G. Comel, apparso tra il 12 maggio e il 23 novembre 1880, è incentrato sull'attività corale della "Società goriziana di canto", ma offre anche qualche sporadica corrispondenza da Parigi, tratta dal periodico francese «L'Art musical». Questi due bimensili in folio sono stampati dalla Tipografia goriziana Paternolli.

In ordine di tempo, il 3 gennaio 1883 nasce nella Tipografia Paternolli un'altra pubblicazione che per quasi un ventennio offrirà una serie di biografie sia di compositori sia di cantanti in carriera, nonché una puntuale rassegna degli spettacoli al Teatro di Società: questo bisettimanale poi trisettimanale in folio, dal titolo «Corriere di Gorizia», è dominato dalla figura di Carolina Luzzatto Coen, personalità di spicco nell'ambito

98. «Il goriziano», «Appendice. Sulle composizioni di molti moderni pianisti-compositori» di Francesco Tomicich, A. II, dal n. 294 del 21 novembre 1877 al n. 304 del 1° dicembre 1877.

99. «Il goriziano», A. II, n. 43, 23 febbraio 1877.

100. «Si pubblica il primo ed il terzo mercoledì d'ogni mese». Dal 21 aprile al 15 novembre 1880 ha totalizzato 15 numeri.

culturale e politico, che lo diresse dal 3 gennaio 1883 al 14 dicembre 1899.[101] L'affermata giornalista e scrittrice fu corrispondente di vari quotidiani, redattrice di giornali goriziani come «L'Isonzo», «Il Raccoglitore» e «L'Imparziale», che ebbero vita breve a causa della censura. Un precedente spoglio del «Corriere di Gorizia», finalizzato a rintracciare il ruolo e la presenza femminile nella stampa cittadina dal 1883 al 1887, è stato realizzato dall'Università della terza Età con il coordinamento e la redazione a cura di Antonella Gallarotti.[102] Il periodico riporta, oltre alla cronaca cittadina, notizie tratte dai quotidiani del Regno d'Italia e dai principali giornali europei, con particolare attenzione alla situazione politica. Alcune rubriche sono dedicate alla cronaca mondana (spettacoli, balli, rappresentazioni), [103] a varie artiste goriziane, quali le cantanti liriche Onesta Milanesi, Giuseppina Baum, Irma de Ritter, Amalia Windspach (contralto con il nome d'arte di Amalia Alboni), Mary de' Gemmingen, Emma Bagnalasta, la violoncellista prodigio Elsa Codelli, di anni 8. Una sezione è destinata agli annunci economici, offerte e richieste di lavoro da parte di insegnanti di musica dell'epoca.[104]

Dal 2 gennaio 1886 il «Corriere di Gorizia» esce ogni martedì, giovedì e sabato con gli avvisi seguiti dalle recensioni delle rappresentazioni d'opera in cui viene citato l'intero *cast* coinvolto nell'allestimento della prima e delle repliche, con i prezzi d'abbonamento e serali. Una curiosità: gli abbonamenti si ricevevano «dal parrucchiere signor Luigi Merlo, in Piazza Grande», mentre i libretti si acquistavano «presso la libreria Paternolli», che si trovava al numero 20 della medesima piazza.

Grande risalto viene dato «al Giubileo musicale di Verdi in occasione del 50. anniversario della prima rappresentazione dell'*Oberto, conte di San Bonifacio* – colla quale il grande M.ro iniziò la sua gloriosa carriera alla Scala di Milano».[105] La scena musicale è dominata da Giuseppe Verdi e dai suoi imitatori; all'influenza del maestro di Roncole di Busseto si affianca quella del *grand-opéra*, Meyerbeer in particolare. Ma un nuovo capitolo della storia musicale si apre con l'esecuzione in Italia delle opere di Richard Wagner (1813-1883):[106] il maestro e direttore d'orchestra parmense Arturo Toscanini (1867-1957) fu tra i pionieri della divulgazione in Italia non solo di alcune opere di Wagner, ma anche di altrettanti capolavori ottocenteschi e coevi quali *Evgenij Onegin* di Čajkovskij nel 1900, *Euryanthe* di Weber nel 1902, *Salome* di Richard Strauss nel 1906,

---

101. Carolina Sabbadini (Trieste, 1837 – Gorizia, 1919), di famiglia ebrea, si trasferì da Trieste a Gorizia al momento del matrimonio con Girolamo Luzzatto Coen. Fu socia della Lega Nazionale e dell'Unione Ginnastica Goriziana, socia onoraria della sezione filodrammatica di quest'ultimo sodalizio (ANTONELLA GALLAROTTI, *Donne per Gorizia*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1993, pp. 43-45).

102. Per ulteriori approfondimenti rimando al testo *Per una storia delle donne goriziane. Ricerca su ruolo e presenza femminile nella stampa cittadina dell'Ottocento «Il corriere di Gorizia», 1883-1887*, coordinamento e redazione a cura di Antonella Gallarotti. Lavoro di ricerca di Atzori Maria Luigia, Fanin Maria, Gonano Luisa, Tavagnutti Lina, Gorizia, Università della Terza Età, 2000. Una descrizione del giornale ci viene fornita anche da MARINO DE GRASSI, *Catalogo*, op. cit., p. 70.

103. ANTONELLA GALLAROTTI, *Per una storia delle donne goriziane*, op. cit., pp. 37-38.

104. ANTONELLA GALLAROTTI, *Per una storia delle donne goriziane*, op. cit., pp. 40-44; pp. 91-94.

105. «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 19, 12 febbraio 1889.

106. Nella rubrica «Biblioteca» del «Corriere di Gorizia», Carolina Luzzatto Coen – firmando con l'anagramma Arcolani – segnala una pubblicazione su R. Wagner realizzata dallo Stabilimento Tipo-litografico Sambo di Trieste.

Pelléas et Mélisande di Debussy nel 1908.[107]

Il «Corriere di Gorizia» segue anche le rassegne operistiche di altri teatri come il Teatro Nuovo di Cormòns, i Teatri Minerva e Sociale di Udine, il Teatro Nuovo di Zara.

Una particolare attenzione viene riservata all'attività concertistica goriziana, sia solistica che da camera, testimoniata anche dall'ampiezza delle recensioni, così puntuali e dettagliate. In queste manifestazioni musicali venivano solitamente alternati brani del repertorio operistico e composizioni strumentali, come il concerto tenuto dalle contessine piemontesi Ferrari d'Occhieppo nella sala del «Casino della Società per la cura climatica», martedì 19 febbraio 1889:

«[…] Precedute da splendida fama, applauditissime venerdì a Trieste ove la stampa fu concorde nel tributar loro lodi, il primo concerto dato qui fu un trionfo per quelle simpatiche concertiste piemontesi. Le concertiste, due elegantissime brunette, vestite in celeste con gusto perfetto, si presentarono al pubblico e presero posto ai due pianoforti (uno dei due Pianoforti, un Bösendorfer, venne prestato con squisita gentilezza dal signor Erminio Doerfles) e già nel primo pezzo dell'interessante e lungo programma "Variazioni sopra un tema di Beethoven" di Saint Saëns si dimostrarono distinte pianiste e si constatò nell'esecuzione una fusione perfetta, una tecnica che destava ammirazione, una scuola tipica tutte cose che fra noi purtroppo si sentono di raro, infine qualche cosa di eccezionale, che esalta, che commuove, che dimostra come l'arte quando è perfetta, è un elevarsi dell'anima, uno sprigionarsi del senso estetico alle più alte regioni. A quel primo pezzo seguirono altri 9 numeri del programma, nei quali le esimie concertiste efficacemente alternarono i pezzi di canto a quelli di pianoforte, ora a due, ora a sole. […] Fra i pezzi che più colpirono e trasportarono il pubblico vi fu un duetto della *Matilde di Shabran* di Rossini, pezzo che a molti vecchi faceva ricordare celebrazioni di altri tempi […] Entusiasmarono le *Variazioni tirolesi sopra un tema di Hummel* cantato dalla contessina Augusta. Piacquero non meno il *duetto* di Tosti ed entusiasmarono per le *nenie* caratteristiche abruzzesi cantate in terza dalle due voci che era qualche cosa di idealmente perfetto. Applauditissime furono nell'ultimo numero del programma la *Tarantella* di Brüll per due pianoforti.

Dopo l'*Espoir au printemps* di Schubert-Liszt e la *Gavotta* di Sgambati pezzi questi suonati all'unisono su due pianoforti, alle due concertiste venne fatto presente di due grandi e magnifiche *corbeielles* di fiori. Fortunatamente questa deliziosa serata ne avrà una eguale. Cedendo alle insistenti e calde richieste del pubblico ammiratore, le contessine Ferrari daranno col gentile assentimento dell'On. Presidenza del Casino, un altro concerto stasera nella stessa sala […]».[108]

La recensione del concerto, scritta dall'anonimo giornalista, verte non solo sul commento dell'esecuzione, ma anche sull'eleganza e il buongusto delle due musiciste piemontesi che ricordano le fanciulle – raffinate e soavi - dei dipinti della pittrice francese Marie Laurencin (1885-1956).

Ampie notizie vengono dedicate alle rassegne bandistiche di beneficenza all'Hotel Brandt e all'Hotel de la Poste dove si elogiano «precisione, buon affiatamento e perfetta intonazione», e ancora all'aperto nel giardino dell'Hotel "de la Ville", al giardino Catterini,

107. GUSTAVO MARCHESI, *Toscanini,* Torino, UTET, 1993, p. 69, p. 76. Il padre del musicologo Gustavo Marchesi, il violinista Ermanno, fu amico del grande direttore d'orchestra parmense.

108. «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 23, 21 febbraio 1889.

al Restaurant Dreher con il grande concerto del civico corpo musicale in occasione della Festa delle Annette.[109]

Notevole risalto è dato alla presenza in città di teatri di marionette e di numerosi circhi italiani, come quello dei Zavatta – nota famiglia circense attiva nella nostra regione dal 1880 - e stranieri, da quanto si legge nella cronaca datata 7 febbraio 1889 e 26 marzo 1891:

«Circo Zavatta stasera una e domani due rappresentazioni alle ore 8 e saranno le ultime, in Piazza S. Antonio: primi posti soldi 30, secondi posti soldi 15. Questa compagnia equestre agisce qui fino alla fine di novembre. In occasione della chiusa delle rappresentazioni il direttore della compagnia equestre, signor Riccardo Zavatta, ci manda una lettera con cui ringrazia sentitamente il cortese pubblico goriziano per l'assidua frequentazione e favorevole accoglimento dell'opera degli artisti, e promette di ritornare prossimamente una compagnia molto migliorata, e degna dell'attenzione di questo pubblico».

«Venerdì, 8 febbraio 1889, nel padiglione di Piazza della Ginnastica agisce la compagnia acrobatica e di funamboli Strohschneider e Kieffer con due rappresentazioni, la prima alle 3, la seconda alle 7 pom. Primi posti soldi 40, secondi 30, terzi 20. Nuovo programma e in chiusa grandiosi produzioni sulle corde metalliche stese all'altezza di 60 piedi e lunghe 250».[110]

«Grande Circo equestre inglese Hubert Cooke. Il noto e festeggiato favorito del re dei Jokey arriverà con treno speciale da Milano fra pochi giorni con la sua importante compagnia equestre e darà un breve ciclo di rappresentazioni di alta cavallerizza, produzioni con cavalli ammaestrati, ginnasti e pantomimi nel Circo colossale espressamente edificato sul Corso Francesco Giuseppe».[111]

Il «Corriere di Gorizia» fornisce pure un vivido affresco del commercio di strumenti musicali, infatti numerosi sono gli articoli e gli annunci che riguardano i costruttori, gli accordatori, i restauratori e i venditori di strumenti a tastiera, archi, fiati e meccanici, informazioni che si rivelano di grande utilità per documentare un settore tuttora inesplorato della cultura musicale goriziana. Vengono pubblicizzati i pianoforti in vendita e a noleggio presso la ditta goriziana di Girolamo Michlstädter, in via Rastello n. 12, presso gli stabilimenti di Enrico Bremitz a Trieste e di F. Socim a Bolzano. Sono stati rinvenuti anche degli annunci di accordatori e riparatori di pianoforti, e rispettivamente: i musicisti locali A. Serafini e Giulio Gremese, Arturo Zannoni di Trieste che, dalle pagine del giornale, « prega la sua spettabile clientela di voler lasciare ordini al negozio di musica del sig. H. Wehrle, Via Giardino 12, Gorizia»,[112] infine, «il meccanico, orologiaio, accordatore di Pianoforti e Armonium Adriano Alberini, in via Municipio n. 10, a Gorizia».[113]

Tra gli avvisi del «Corriere di Gorizia» emergono tre costruttori di pianoforti viennesi: il primo è Carlo Kutschera che per i suoi strumenti «da concerto e da stanza» ha vinto

109. «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 87, 25 luglio 1889.

110. «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 17, 7 febbraio 1889.

111. «Corriere di Gorizia», A. IX, n. 32, 26 marzo 1891.

112. «Corriere di Gorizia», A. XVI, n. 113, 20 settembre 1898.

113. «Corriere di Gorizia», A. IV, n. 14, 2 febbraio 1886.

due medaglie d'oro a Linz (1864) e Teplitz (1879), tre medaglie d'argento a Linz (1868) e Parigi (1878, 1882);[114] il secondo si chiama Joseph Wopaterni, proprietario della fabbrica di pianoforti «fondata a Vienna nel 1833»,[115] illustre costruttore di fortepiani. Infine figura l'annuncio della fabbrica di corte di J. Heitzmann & Sohn, fondata a Vienna nel 1839:

«Eretta nel 1839 I. r. fabbrica di corte di Pianoforti di I. HEITZMANN & SOHN. Deposito di fabbrica e noleggio: Vienna, I. Parkring 18 vis-a-vis il Cursalon».[116]

Ben rappresentati sono gli strumenti a fiato, in particolare «ocarine, trombe, clarinetti, flauti a prezzi convenientissimi, da soldi 15 in poi, nel negozio filiale di Girolamo Michlstädter, in via Arcivescovado n. 7, a Gorizia»,[117] e «le premiate Armoniche a mano della fabbrica di J. N. Trimmel a Vienna, VII., Kaiserstrasse 74»,[118] unitamente alla liuteria ad arco e a pizzico. In molti avvisi si precisa che «il catalogo illustrativo con prezzi correnti si spedisce gratis e franco».

Scorrendo le pagine del trisettimanale in folio «Corriere di Gorizia», di notevole interesse è la pubblicità di strumenti musicali meccanici di fabbricazione svizzera, in cui l'azione dell'esecutore è sostituita da un congegno in grado di riprodurre automaticamente un brano musicale, come« gli organetti suonanti 4-200 pezzi, con o senza espressione, […], scatole musicali suonanti 2-16 pezzi presso J. H. Heller di Berna, in Svizzera».[119]

Tra gli avvisi più curiosi si segnala quello di un «fonografo Edison, esposto mercoledì 2 aprile 1890 all'Hotel Corona d'Ungheria, e prodotto dal signor Vittorio Dlugogenski. Si possono ascoltare intere recite di noti artisti, riproduzioni di canti, di pezzi d'orchestra. […] Il prezzo d'ingresso è di fiorini uno per persona».[120]

Il 14 dicembre 1899 il «Corriere di Gorizia» venne soppresso con sentenza che ne condannava il carattere politico-nazionale; il giornale riprese le pubblicazioni il 2 maggio 1901 con il titolo di «Corriere friulano» (1901-1914), che nella cronaca cittadina di lunedì, 19 maggio 1902, riporta una puntuale descrizione del soggiorno goriziano di Gabriele D'Annunzio con Eleonora Duse.

Di scarso rilievo furono questi due periodici promossi verso la fine dell'Ottocento, assai poco generosi nel fornire recensioni musicali e teatrali: «L'Eco del popolo», apparso in folio dal 26 aprile 1896 (numero di saggio) al 24 dicembre 1901, presenta sporadici articoli sulla vendita di strumenti musicali, invece «Il Friuli orientale» (1899 – 1901), di breve durata, è incentrato sull'attività della Banda civica e del Corpo corale della città, ma offre anche una serie di avvisi che riguardano la distribuzione di strumenti musicali.[121]

114. «Corriere di Gorizia», A. I, n. 59, 25 luglio 1883.

115. «Corriere di Gorizia», A. II, n. 2, 5 gennaio 1884.

116. «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 4, 8 gennaio 1889.

117. «Corriere di Gorizia», A. XIII, n. 144, 30 novembre 1895.

118. «Corriere di Gorizia», A. IX, dal n. 122, 10 ottobre 1891.

119. «Corriere di Gorizia», A. XI, dal n. 141, 26 novembre 1893.

120. «Corriere di Gorizia», A. VIII, n. 39, 1° aprile 1890.

121. Tutti gli avvisi rintracciati attraverso lo spoglio sono integralmente trascritti in Appendice I.

5. «Eco del Litorale», longevo periodico religioso, politico, letterario (1873 – 1918)

I due giornali «Il Goriziano. Periodico religioso, politico, letterario», pubblicato dal 19 ottobre 1871 al 28 dicembre 1872 e «L'Eco del Litorale», edito a Gorizia con il medesimo complemento del titolo dal 1873 al 1915,[122] sono strettamente collegati, essendo il secondo una concreta continuazione del primo, di cui riprende la struttura e le tematiche. Editore e redattore responsabile di entrambi fino alla fine del 1873 è G. Pussig, dal 1874 fino al 30 aprile 1915 si succedono vari editori, redattori, con continue variazioni della periodicità e delle tipografie, dalla Paternolli alla Mailing, quest'ultima subentrata il 2 luglio 1874 e che dal 1° gennaio 1880 confluirà nella Tipografia Ilariana.[123]

«L'Eco del Litorale», uscito dalla Tipografia Paternolli il 1° gennaio 1873 con frequenza bisettimanale (il giovedì e la domenica), portando l'indicazione «Anno III» per testimoniare la continuità con il periodico precedente, è il più antico ed il più importante dei fogli cattolici in lingua italiana di tutto il Litorale Austriaco, ed è assai diffuso nelle province di Gorizia, Trieste, Istria e Dalmazia, con corrispondenze da Parigi, Vienna, Roma, Trieste e dall'Istria. Accanto alle notizie politiche, economiche e di cronaca cittadina, la sezione musicale è riservata alle composizioni sacre - messe, mottetti, oratori, responsori per la settimana santa, salmi, *Te Deum* - alle descrizioni di cerimonie religiose con musica che avevano luogo nelle chiese della città o in località di provincia, riti funebri e a suffragio di personalità, processioni, solenni trasporti di reliquie, commemorazioni di santi.

«L'Eco del Litorale» è dedicato a settori specifici, quali il canto gregoriano e la riforma della musica cattolica sostenuta da numerosi interventi della Santa Sede culminati con il *Motu Proprio* di S. Pio X del 22 novembre 1903, come viene riportato dal corrispondente vaticano nell'articolo «Dopo la musica le altre arti sacre», del 7 gennaio 1904:«X Motu Proprio diei 22 Novembris 1903 sub forma Instructionis de musica sacra venerabilem Cantum Gregorianum.[124] Nel *Motu Proprio* di S. Pio X la chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana, «il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri».[125]

---

122. Dal n. 1/1887 cessa l'indicazione del complemento del titolo; dal n. 141/1895 il complemento è «Periodico politico, religioso, letterario»; dal n. 1/1904, «Giornale quotidiano» (il numero 5 riportato da MARINO DE GRASSI, *Catalogo*, op. cit., p. 74, è un refuso). Dal n. 1/1907 cessa l'indicazione (MARINO DE GRASSI, *Catalogo*, op. cit., p. 74).

123. «Carlo Mailing nel 1874 ha ottenuto la facoltà di fondare una nuova tipografia nella città», in «L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico, letterario», A. IV, n. 45, 4 giugno 1874. Quindi la Tipografia Mailing curò la stampa del giornale dal 2 luglio 1874, A. IV, n. 53, confluendo nella Tipografia Ilariana il 1° gennaio 1880 («L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico, letterario», A. X, n. 1, 1° gennaio 1880).

124. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXIII, n. 3, 7 gennaio 1904.

125. «Queste qualità (santità, bontà di forma e universalità) si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della chiesa romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno felicemente restituito alla sua integrità e purezza» (n. 3). Il riferimento è agli studi di Dom Joseph Pothier (1835-1923), monaco di Solesmes, legati alla ritmica gregoriana e alla restaurazione delle melodie, e di Dom André Mocquereau (1849-1930), monaco di Solesmes e successore di Pothier dal 1893, fondatore

Numerose sono le comunicazioni e le corrispondenze che riguardano i temi trattati nei vari congressi, come il Congresso Gregoriano a Roma dell'8 aprile 1904, il Congresso di musica sacra a Torino il 6, 7 e 8 giugno 1905, il Congresso della Società ceciliana italiana nel 1907, o quello internazionale di musica sacra a Buenos Aires nel 1904, con riferimenti al periodico di musica sacra «Santa Cecilia», da diversi anni pubblicato dai Salesiani dell'Argentina.

La rubrica «Corrispondenze» del 9 gennaio 1907 informa i lettori sulle modalità per sottoscrivere l'abbonamento alla rivista «Musica sacra» di Milano, l'organo ufficiale del movimento ceciliano in Italia, riportando l'indirizzo preciso e i prezzi, seguiti da una descrizione del mensile musicale:

«Indirizzo preciso di questo eccellente periodico è: Amministrazione della *Musica sacra* presso A. Bertarelli e C., Milano, Via Archimede, 4-6 (reparto musica). L'abbonamento può essere fatto in tre modi diversi: completo (con musica per canto, per organo), L. 12; il testo colla sola musica per canto, L. 8.50; il testo colla sola musica per organo, L. 7.20; il solo testo, senza alcuna musica, L. 3.60. Il periodico esce una volta al mese con 16 pagine di testo stampato, copertina colorata, 8 pagine di musica per canto ed 8 pagine di musica per organo o armonio».[126]

Ancora un settore di ricerca in cui lo spoglio dei giornali risulta di grande interesse è quello dell'editoria musicale, poiché gli avvisi pubblicitari costituiscono una fonte d'informazione rilevante per comprendere i meccanismi di produzione e diffusione della musica. Ed è proprio la rubrica «Musica» a segnalare ai lettori le edizioni del repertorio vocale sacro che si possono acquistare presso la «Società Ceciliana trentina, in via Alessandro Vittoria n. 4, a Trento», con descrizioni dettagliate, anche sulle difficoltà da affrontare nella preparazione dei brani:

«*Mitterer Ign.* Op. 141. *Missa in hon. S. Nominis Mariae*, per 2 voci virili con organo (A. Böhm, Augusta, 1906). Partitura cor. 1,80; due parti cor. 1.20. È una messa piuttosto facile e di bell'effetto. Bisogna però che i cantori non siano principianti, esigendo questa musica, che i suoi esecutori sappiano ben padroneggiare la propria parte. L'accompagnamento vuole essere studiato bene. *Mitterer Ign.* Op. 71 b. *Missa dominicalis VI, in hon. S. Ignatii Mart.,* a 3 voci virili con organo (A. Coppenrath, Ratisbona, 1906). Partitura cor. 1.20; le 3 parti cent. 24 per cadauna. È assai semplice, ma altrettanto bella; il rigoroso stile ecclesiastico non nasconde punto il fare geniale e già notissimo dell'illustre autore. *Mitterer Ign.* Op. 67 b. *Missa dominicalis V in hon. S. Iosephi*, a 4 voci virili con organo (Ratisbona, A. Coppenrath, 1906). Partitura cor. 1.92; le 4 parti cent. 24 per cadauna. Costruita su motivi semplici e brevi, con unità di stile non disgiunta da un vago alternarsi di omofonia e polifonia, è bellissima; però presuppone un coro composto di voci piuttosto potenti».[127]

Per la festa in onore di Santa Cecilia – la protettrice dei musicisti – «L'Eco del Litorale» del 20 novembre 1905 propone l'*Inno a Santa Cecilia*, con parole del sacerdote G. Zaccarella e musiche del maestro Oreste Ravanello, «uscito in questi giorni quale supplemento dell'ottimo periodico di musica sacra "Santa Cecilia", edito dallo

della scienza della paleografia gregoriana (ALBERTO TURCO, *Grammatica di canto gregoriano*, vol. I, Cremona, 1998, p. 2, p. 35, XIX Corso internazionale di canto gregoriano, Cremona, 20-26 luglio 1998).

126. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXVI, n. 4, 9 gennaio 1907.

127. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXVI, n. 28, 8 marzo 1907.

Stabilimento Pontificio Marcello Capra di Torino. L'inno è per coro ad una voce media, con accompagnamento di pianoforte o d'armonio, prezzo per la partitura ed una parte L. 1,10, per una parte di canto cent. 10. Per facilitare l'acquisto si può rivolgersi al maestro Rodolfo Clemente di Turriaco».[128]

Attraverso gli avvisi, curati dal sacerdote Riccardo Felini, «si raccomandano le edizioni dello Stabilimento pontificio d'arti grafiche sacre A. Bertarelli e C. di Milano per le messe, anche per le chiese senza organo, come la *Messa a 2 voci sole* (T. e B.) di L. Bottazzo»,[129] invece «per mottetti, antifone mariane, inni, ecc., è assai pratica la *Secunda Anthologia vocalis* (liturgica) edita da Marcello Capra, Torino, via Nizza, 147-149. Per cantici in lingua italiana il solerte editore Marcello Capra ha pubblicato, sotto il titolo di *Pio Canzoniere italiano*, una raccolta di 110 laudi in volgare, compilate e ritmicamente tradotte e adattate da corali e melodie popolari antiche. Si possono cantare tanto a una voce (il soprano) come a 4 voci miste, con accompagnamento d'organo o armonio oppure anche senza di esso. L'accompagnamento non consiste altro che dalle voci cantanti. È diviso in 7 parti […] Un'altra bellissima pubblicazione è quella che va sotto il nome di *Nuova scelta di laudi sacre* e che è uscita da brevissimo tempo. In questa raccolta si trovano 135 composizioni in lingua italiana e 140 liturgiche e perciò in lingua latina […] Tutte queste composizioni sono a 2 voci pari, quasi tutte o bianche o virili; poche son quelle per voci bianche sole. Il volume delle parti di canto consta di 360 pagine e si vende al prezzo di L. 3; l'accompagnamento è speciale per ognuna delle due parti in cui è divisa l'edizione e ogni volume costa L. 8; i 2 volumi insieme L. 14 […]».[130]

La stampa periodica costituisce un'importante fonte di informazione per l'attività delle case editrici: gli avvisi non sono soltanto uno strumento per individuare la data di pubblicazione delle edizioni, ma offrono molti elementi sulla loro diffusione.

«L'Eco del Litorale» affronta anche il dibattito intorno alla questione del glagolitico, cioè la richiesta di alcune parrocchie slovene di poter utilizzare la lingua liturgica paleoslava dei croati, appunto il glagolitico, rivendicazione sfociata a San Giuseppe della Chiusa (Ricmanje) in una vera e propria rivolta contro la curia triestina. Nel 1906 il giovane sacerdote sloveno Jakob Ukmar venne incaricato dal vescovo di Trieste Nagl di fronteggiare la tendenza scismatica degli abitanti del paesino carsico di Ricmanje, ma un anno più tardi fu lo stesso Pio X a consigliare al vescovo di lasciare il paese senza sacerdote.[131] La questione tanto discussa venne definitivamente risolta con questo atto della Santa Sede, riportato anche sulle pagine de «L'Eco del Litorale», datato 7 gennaio 1907:

«Il glagolitico *Un'importante decisione in materia di glagolitico*. Con plauso viene salutato da quanti amano l'unità nella fede e nella sua esteriore manifestazione, il Decreto della Sacra Congregazione dei Riti dd. 16 dicembre u. s., circa la nota questione della lingua liturgica glagolitica. La questione tanto discussa da un decennio e più viene con questo atto della Santa Sede definitivamente risolta. Viene richiamato nel pieno suo vigore il decreto del 5 agosto 1898, ma in favore del glagolitico sono maggiori restrizioni e

128. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXIV, n. 188, 20 novembre 1905.

129. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXVI, n. 28, 8 marzo 1907.

130. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXVI, n. 29, 11 marzo 1907.

131. ALOJZ REBULA, *Jakob Ukmar*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. 10-18. Ukmar, nato a Opicina nel 1878, morto a Trieste nel 1971, era sacerdote, studioso di lingue orientali e di astronomia, giudice presso il Tribunale Ecclesiastico Regionale di Venezia.

minori concessioni, tant'è vero, che ad un punto va notato, come non si debbano negare i funerali ecclesiastici o i SS. Sacramenti a coloro che li domandassero in latino, anche in quelle chiese ove o per uso o per abuso o privilegio si tengono le funzioni in glagolitico, cosa questa che fu origine di parecchi dissapori specie a Neresine e San Giacomo, anche negli ultimi tempi. I libri poi in glagolitico, come Messali, Rituali ecc. devono essere approvati dalla Santa Sede Apostolica e pene gravissime sono comminate ai sacerdoti renitenti. Sarebbe lungo l'annoverare tutti i punti dell'importante documento, che si spera verrà osservato scrupolosamente, e porrà fine a ripetuti abusi, che di quando in quando da certuni, dominati da spirito nazionale anche nell'Istria, si presentavano in alcune Parrocchie rurali, non si sa con quale sorta di privilegi o dispense. V.».[132]

Nella «Cronaca goriziana» de «L'Eco del Litorale» i giovani musicisti locali si facevano conoscere soprattutto nell'ambito della musica sacra con nuove messe, inni, oratori, eseguiti al Duomo o in altre chiese di Gorizia o presso lo stesso teatro, con la descrizione delle composizioni ascoltate. È così possibile seguire l'attività di musicisti attivi nella nostra città, come Augusto Cesare Seghizzi (1873-1933), compositore, organista e direttore della cappella metropolitana dal 1902, che si dedicò alla stesura di quattro oratori, tra i quali *Il Natale* con 80 coristi e l'orchestra, numerosi mottetti, le messe, come la *Messa da Requiem* del 1911, in memoria di Bartolomeo Cartocci, suo predecessore alla guida della metropolitana, unitamente alle monumentali *Missa Aquileiensis* e *Messa Solenne*, rispettivamente del 1913 e del 1921.[133]

Nel convento delle Madri Orsoline invece le esecuzioni erano di solito affidate alle allieve, che suonavano, cantavano e si esibivano in rappresentazioni teatrali, come ci viene documentato dall' articolo del 28 febbraio 1908:

«Piccola cronaca. "Santa Cecilia". Questo dramma storico sacro e musicato dal m. bolognese Pozzetti comparve ieri sera sulla scena del teatrino nel convento delle Orsoline. Le educande di questo collegio si fecero proprio onore. La parte di Cecilia fu disimpegnata dalla ormai celebre signorina Simzig, figlia carissima del nostro distinto direttore ginnasiale. Vuoi nella declamazione, vuoi nel canto, la signorina ha vere doti di artista. Fu molto applaudita dal pubblico che purtroppo ieri accorse scarso piuttosto. Onorava la festa anche Sua Altezza il Principe Arcivescovo. Non va dimenticata la maestra Filomena Stabile, che seppe molto bene svolgere e disimpegnare la parte di Valeriano sposo a Cecilia. In complesso il divertimento è riuscito. S'intende non mancherebbero mende da farsi, ma vuol dire che il collegio delle Orsoline va incontro a uno sviluppo moderno e che le RR. Madri sapranno sempre meglio accaparrarsi la stima delle famiglie, che loro consegnano le proprie figlie ad educarsi. Il dramma credo si ripeterà lunedì prossimo per le signore. Esso merita un pubblico scelto e numeroso».[134]

Numerose le comunicazioni sulla fusione delle campane con descrizioni dettagliate riguardanti il peso, le misure e i costi, che si rivelano delle autentiche recensioni o atti di collaudo, seguite dal resoconto delle cerimonie di benedizione dei bronzi. Le segnalazioni non si limitano ai fonditori di campane locali, come le premiate Fonderie di Francesco

---

132. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXVI, n. 3, 7 gennaio 1907.

133. Il catalogo delle sue opere è stato realizzato dal mezzosoprano ROMINA BASSO, *Augusto Cesare Seghizzi. Musicista goriziano. Il catalogo delle opere,* Gorizia, 2001 (pubblicazione promossa dall'Associazione Corale goriziana "C. A. Seghizzi" e dalla Provincia di Gorizia).

134. «L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 41, 28 febbraio 1908. Dal n. 1/1907 il giornale non ha più il complemento del titolo.

Broili - Poli di Udine, che avevano uno stabilimento pure a Gorizia, in Corso Francesco Giuseppe, ma anche sloveni come l'antica fonderia di Albert Samassa, fondata a Lubiana nel 1767. Tra le due autorevoli "officine" c'è un rapporto di inequivocabile competizione, resa ancor più evidente dalle numerose *querelle* riportate sulla stampa cittadina sia in lingua italiana che slovena:

«Onore al merito. Fonderia Broili – Poli di Udine, la quale da qualche tempo aperse un'officina anche in Gorizia, è stata gli scorsi giorni premiata della gran medaglia del merito alla grande Esposizione mondiale di Vienna […] I giornali più reputati del Veneto e del nostro Litorale, quali sono la Gazzetta Officiale di Venezia, il Veneto Cattolico, l'Osservatore Triestino ed altri ancora, elogiarono ripetutamente le campane uscite dalla Fonderia, le quali e per solidità di lavoro e per bontà di suono e per armonica felicità di concerto raro è che le eguagli. Ma più eloquenti ancora dei giornali fanno testimonianza dell'eccellenza della Fonderia i concerti di campane usciti dalla stessa per 68 chiese di questa nostra Arcidiocesi[…] Ottimi sono reputati i concerti della Metropolitana, di San Rocco, di Sant'Andrea, di San Floriano, di San Pietro dell'Isonzo, di Merna, di Aquileja e di diversi altri luoghi. Esaltando il vero merito della Fonderia Broili – Poli non intendiamo però di deprimere quella della Fonderia Samassa, alla quale ci si vorrebbe far credere che propenda la commissione per le nuove campane votive di Monte Santo. La ditta Broili – Poli è disposta ad eseguire gratuitamente la rifusione delle campane vecchie, con un risparmio di oltre 300 fiorini».[135]

Sul versante profano, dal 1907 le rubriche «Fra le quinte. Teatralia» e «Teatri e spettacoli» offrono i resoconti di opere e di commedie al Teatro di Società di Gorizia, che ospita anche serate di beneficenza a favore del civico Istituto per i Fanciulli abbandonati e delle missioni africane; altri spettacoli a beneficio dei poveri vengono organizzati dalla Società di San Vincenzo de' Paoli.

«Teatri e concerti» è una rubrica che offre le descrizioni di concerti che si tengono oltre che al Teatro di Società anche nei caffè, centri di aggregazione per gli intellettuali e per la borghesia dell'Europa danubiana, come il Caffè al Corso Grande, che ospita «il rinomato Quartetto Triestino sotto la direzione del Prof. Pietro Bianchi e con la cooperazione del tenore G. Turri e del mezzo-soprano Elsa Boschetti. Ingresso cent. 40».[136]

Le corrispondenze redatte da collaboratori fissi forniscono notizie dettagliate sull'attività dei Teatri Fenice, Filodrammatico e Verdi di Trieste.

Tra le pagine in folio de «L'Eco del Litorale» figurano resoconti di esecuzioni musicali in Piazza Grande del Civico Corpo musicale o nei giardini all'aperto, dove vengono impiegate le bande in occasioni pubbliche di divertimento, ma pure come decorazione sonora delle processioni religiose con la presenza di due bande che suonavano in alternanza, «la banda cittadina e quella militare che si avvicendavano durante la processione del *Corpus Domini*, o per accogliere delle personalità, come il Patriarca di Venezia giunto a Gorizia il 12 maggio 1875».

«L'Eco del Litorale» riferisce anche delle esecuzioni musicali nei castelli o nei palazzi dell'aristocrazia, come riporta la cronaca del 1° giugno 1908 in merito ad una festa a beneficio dell'Ospizio Marino di Grado, organizzata il giorno precedente dalla famiglia dei

135. «L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico e letterario», A. III, n. 58, 20 luglio 1873.

136. «L'Eco del Litorale», A. XL, n. 126, 10 luglio 1911.

Baroni Bianchi - duca di Casalanza – nella splendida cornice del castello di Rubbia, che fino al 1872 era appartenuto al nobile casato Coronini-Kromberk:

«Festino di beneficenza. Ieri dopo mezzodì si è radunata nel castello di Rubbia, dietro invito della famiglia dei Baroni Bianchi – duca di Casalanza – la "fine fleure" goriziana. Sul turrito castello sventolava la bandiera di famiglia – giallo rosso – mentre il lussureggiante giardino era tutto pavesato con bandiere dai colori imperiali e provinciali! Oltre cento persone arrivarono alla spicciolata verso le ore 6, chi in carrozza chi coi diversi treni;[137] poiché il festino era fissato dalle ore 6 alle 9 di sera. Gli ospiti venivano accettati dai membri della famiglia, con quella attenzione, gentilezza ed oculatezza che distingue la famiglia baronale. Onoravano di lor presenza, chiari nomi della nostra nobiltà come gli Attems, i Thurn, i Coronini, Claricini, Strassoldo, Mels, Locatelli, Baum, Amstein, Catinelli, Ritter, Eger, Dusfresne nonché molti altri Signori e distinte signore in toilettes di lusso. Intanto la Banda del Reggimento Fanti n. 47 svolgeva un attraente programma e la comitiva in allegri crocchi, godeva le bellezze musicali – e la stupenda vista dei magnifici dintorni, sorbendo ristoranti rinfreschi. […] Prima di partire, per rendere il soggiorno quanto mai delizioso, vennero accesi magnifici fuochi d'artificio, che resero il parco in magnifiche forme; parea di sognare tanto più che la sera era bella e l'aria tiepida e calma. Allorché la Banda intuonò l'inno patriottico, suscitò vero entusiasmo la marcia di Radetzky. […]».[138]

L'anonimo estensore del giornale, dopo aver elencato le famiglie dell'aristocrazia presenti alla festa, si sofferma a illustrare «la stupenda vista dei magnifici dintorni», come ci viene anche raccontato, qualche decennio dopo, dallo storico Ranieri Mario Cossar (1884-1963), nella sua postuma *Cara vecchia Gorizia*:«[…] Il tortuoso nastro verde del Vipacco andava a lambire i piedi dell'altura di Rubbia, su cui s'ergeva il quadrato e turrito castello del Barone Bianchi, duca di Casalanza. Presso al fiume v'era un molino, azionato dall'acqua, che macinava il granoturco per i contadini e i negozianti di Gorizia. Il paesaggio era quanto mai suggestivo: nello sfondo v'era il più bel bosco di faggi che si trovava nella zona boschiva della vecchia provincia di Gorizia […]».[139]

Il 6 luglio 1908 sulle pagine de «L'Eco del Litorale», viene pubblicato un comunicato dalla Presidenza dell'Ospizio Marino di Grado non solo per informare i lettori della cospicua somma raccolta, ma anche per ringraziare i presenti che hanno contribuito alla nobile causa:

«Alla festa campestre organizzata signorilmente a Rubbia addì 31 maggio a. c. dal Barone e Baronessa Bianchi duchi di Casalanza a totale favore dell'ospizio marino di Grado, fu raccolta tra gli invitati la vistosa somma di Corone 1.937 […]».[140]

Le pagine de «L'Eco del Litorale» non solo testimoniano l'attività musicale di istituzioni pubbliche e private, professionistiche ed amatoriali, ma riportano pure le rassegne letterarie, le esibizioni di poesia estemporanea, le mostre d'arte come «l'esposizione

137. Dall'orario della «Ferrovia Meridionale Trieste - Udine, fermata a Rubbia - Savogna». Oggi la stazione, smobilitata e disattivata da più di un decennio, è in totale stato di abbandono e di degrado. Un tempo essa primeggiava nei concorsi tra stazioni per il miglior giardino ornamentale, infatti le sue coloratissime decorazioni floreali abbellivano l'elegante giardinetto intorno alla fontana zampillante.

138. «L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 102, 1° giugno 1908.

139. RANIERI MARIO COSSAR, *Cara vecchia Gorizia*, op. cit., p. 275.

140. «L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 124, 6 luglio 1908.

internazionale di opere d'artisti moderni nel negozio di Belle Arti di Luigi Rosolen in via del Teatro 11», oppure «il grande assortimento di antichità presso Giovanni Gyra, in via Contavalle n. 7».[141]

Numerose indicazioni sulle novità editoriali si leggono nella rubrica «Fra libri e libri», mentre la pubblicità del negozio di musica di Lorenzo Leban a Zara «propone nuovi sconti per le edizioni italiane, francesi, tedesche, a condizioni speciali per maestri di musica ed istituti». Viene riportata anche la valuta del franco, del fiorino e del marco.

Tra le notizie curiose voglio segnalare quella di «un comitato di cittadini che nel 1904 intende far costruire in via Alvarez, a Gorizia, un politeama per la spesa di circa 200.000 corone».[142]

L'8 giugno 1915 – dopo l'entrata in guerra dell'Italia – l'«Eco del Litorale» viene stampato a Vienna dalla tipografia editrice della «Reichspost»: l'edizione viennese, che inizialmente esce il martedì, il giovedì e il sabato «a mezzogiorno», si distingue per la presenza di avvisi che pubblicizzano la vendita di strumenti musicali, in particolare i pianoforti viennesi delle fabbriche di J. Belehradek, di Friedrich Weitz, Joh. Gugi, quest'ultimo con una sede pure a Baden, e lo stabilimento artistico di violini e riparazioni di Anton Poller.

Ho inoltre individuato nell'edizione viennese, uscita dall'8 giugno 1915 al 30 dicembre 1916, gli annunci delle scuole musicali - pubbliche e private - attive a Vienna nonostante i tragici eventi bellici: il Nuovo Conservatorio Viennese, «diretto dal virtuoso da camera F. Ondriček, dirigente della classe maestri di violino, mentre direttore sostituto è il Dr. R. Konta, compositore e scrittore di arte musicale»,[143] l'Istituto d'istruzione musicale e drammatica Lutwak – Patónay,[144] l'Istituto di musica Wunder – Wierer, dove figura anche l'insegnamento del liuto, strumento rinascimentale a corde pizzicate, depositario dell'antica cultura araba e mediterranea che attraverso i secoli ha toccato le arti di tutti i paesi europei.[145] Seguono tra le pagine dell'edizione viennese de «L'Eco del Litorale», di cui è editore e redattore responsabile Arturo Stefani, gli annunci delle numerose scuole private di violino, pianoforte, canto, mandolino, cetra, strumenti a fiato e a percussione come la batteria.[146]

L'«Eco del Litorale», che dal 1° febbraio 1916 diventa un quotidiano (eccetto il lunedì), riporta la corrispondenza dei prigionieri di guerra, l'elenco degli internati e dei dispersi, la posta da campo unitamente alle lettere non recapitate, intere pagine in folio di nomi di persone la cui vita è stata sconvolta dalla Grande Guerra.

Dal 25 settembre 1916 al 30 ottobre 1918 il quotidiano viene stampato a Trieste da varie tipografie, tra le quali le slovene Dolenc ed Edinost. L'edizione triestina registra alcune corrispondenze musicali dal campo profughi austriaco di Wagna, presso Leibnitz,

141. «L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 46, 9 marzo 1908.

142. «L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXIII, n. 36, 24 febbraio 1904.

143. «L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 48 del 25 settembre 1915, in poi.

144. «L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 48 del 25 settembre 1915, in poi.

145. «L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 47 del 23 settembre 1915, in poi.

146. Mi riferisco all'avviso del 19 ottobre 1915:«Karl J. Potansi, concertista, direttore di musica, Vienna, XV., Goldschlagstrasse 27, pianoforte, strumenti a corda e a fiato, batteria», in «L'Eco del Litorale» edizione di Vienna, A. XLIV, n. 58, 19 ottobre 1915. L'elenco completo è riportato nell' Appendice II.

dove era stato internato il maestro Augusto Cesare Seghizzi (1873-1933), con la famiglia. Il musicista e compositore, istriano per nascita, goriziano d'adozione, a Wagna dirigeva un'orchestra e un coro di voci bianche, dedicandosi costantemente alla composizione. Dalla relazione giornalistica del 5 novembre 1917 leggiamo:

«In occasione della festa di San Carlo, onomastico dell'Imperatore,[147] il nostro chiarissimo maestro Augusto Cesare Seghizzi compose una Messa a voci bianche con accompagnamento d'organo e d'orchestra, di fattura squisita e di ottimo effetto, la quale fu pure interpretato molto lodevolmente dal coro scolastico e dall'orchestra locale sotto l'abile bacchetta dell'istesso autore».[148]

Dopo il rientro a Gorizia, Seghizzi compose la *Messa solenne* (1921) e iniziò a dirigere la neonata Corale Alpina, con la quale nel 1922 ottenne il secondo premio al Concorso delle fiera Campionaria di Trieste.[149]

6. Il primo periodico con illustrazioni: «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà» (1907-1908)

Ai fasti mondani della *belle époque*, si affiancarono la vivacità culturale e l'attività di numerosi artisti e letterati, mentre Gorizia si abbelliva di nuovi eleganti edifici come il Palazzo del Tribunale e il Trgovski dom, progettati rispettivamente dagli architetti Joseph Wujtechowsky e Max Fabiani.

La stampa periodica del primo decennio del Novecento intensificò le rubriche degli spettacoli in relazione alla crescita della vita artistica e musicale cittadina, elemento essenziale della vita mondana della *belle époque*, sostenuta anche dal progresso e dal benessere economico.

Questo fervore di attività culturali si riflette nel primo periodico goriziano con illustrazioni, «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà»,[150] di breve durata, pubblicato dal 6 ottobre 1907 al 1° marzo 1908 dallo stabilimento editore del quotidiano «il Gazzettino popolare»: viene diretto fino al 17

147. Imperatore Carlo I d'Asburgo (1916-1918).

148. «L'Eco del Litorale», edizione di Trieste, A. XLVI, n. 282, 5 novembre 1917.

149. ALESSANDRO ARBO, *Musicisti di frontiera*, op. cit., p. 195.

150. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà». Stabilimento editore il «Gazzettino Popolare». A. I, n. 1(1907, 6 ottobre) – A. II, n. 6(1908, 1° marzo). Settimanale. In folio, con illustrazioni. Editore: lo stabilimento editoriale il «Gazzettino Popolare». Direttore: Ugo Valcarenghi. Adolfo dr. Codermas (dal n. 8/1907). Antonio di V. Battara (dal n. 12/1907). Redattore responsabile: Arturo Seculin. La redazione si trova in via Scuole, n. 5 (ora via Mameli), in I piano. Qualche anno più tardi, il 20 gennaio 1920, esce a Gorizia «Mladika» [«Il germoglio», 1920-1923], la prima rivista illustrata in lingua slovena, con accurata veste tipografica e corredo di immagini: ritratti di compositori, riproduzioni di scene legate alle rappresentazioni teatrali. Le rubriche teatrali/musicali sono curate dal compositore Vinko Vodopivec; gli articoli d'argomento musicale portano la firma del compositore e sacerdote David Doktorič. Tra i compilatori figurano nomi prestigiosi come quelli dei poeti e scrittori Fran Saleški Finžgar (1871-1962), sacerdote, autore del noto romanzo storico *Pod svobodnim soncem*, e France Bevk (1890-1970), autore del romanzo *Kaplan Martin Čedermac*. («Mladika». Narodna Tiskarna. Leto I, št. 1 (20. januarja 1920) – Leto IV (1923). Mesečnik (izhaja 20. vsakega meseca). 4°. Od 1923, št. 1, podnaslov: družinski list s podobami. Menjava tiskarne: družba Sv. Mohorja.

novembre 1907 dal letterato Ugo Valcarenghi,[151] e dal 24 novembre al 15 dicembre 1907 da Adolfo Codermas, medico veterinario; infine, dal 22 dicembre 1907 al 1° marzo 1908, la direzione viene assunta dal letterato Antonio di V. Battara, che per parecchi anni aveva guidato riviste letterarie sia a Zara che a Trento, tra cui «Il Giovine Pensiero» a Rovereto.

«Il Gazzettino della domenica» è la prima rivista illustrata in lingua italiana, molto valida per gli argomenti operistici trattati settimanalmente nella rubrica «Nei campi dell'arte», con la cronaca puntuale della vita musicale, non solo locale, e con la descrizione delle due opere in scena al Teatro di Società di Gorizia: la *Bohème* di Puccini (la prima, sabato 9 novembre 1907, con replica il giorno successivo, ripresa martedì 12 novembre) e la popolaresca *Wally* di Alfredo Catalani (la prima mercoledì, 27 novembre 1907, con successive repliche a partire da giovedì 28 novembre),[152] eseguite con grande successo. Per ogni capolavoro dei due musicisti di Lucca viene presentata una breve biografia degli interpreti impegnati nell'allestimento, corredata di una bellissima immagine fotografica: il soprano Ersilde Cervi Caroli,[153] il tenore Mario Massa, il baritono Arturo Romboli, il basso comico Vittorio Trevisan e il direttore d'orchestra cav. Gialdino Gialdini.[154] La documentazione offerta dal settimanale «Il Gazzettino della domenica» risulta indispensabile per ricostruire la carriera di cantanti d'opera e la loro presenza in una determinata città, come si legge nella cronaca del 6 ottobre 1907:

«Nei campi dell'arte. Il soprano Ersilde Cervi Caroli interpreterà la *Bohème* e la *Wally* nella grande stagione d'opera che si svolgerà nel novembre prossimo al nostro Teatro di

---

Slike. Odgovorni urednik: A. Sfiligoj. Uredil: France Bevk (od 1921, št. 1). Fr. Bevk in Fran S. Finžgar (od 1923, št. 1). Gledališke/glasbene rubrike: Vinko Vodopivec. Članki o glasbi: Vinko Vodopivec, David Doktorič [«Il germoglio». Tipografia Nazionale. A. I, n. 1 (1920, 20 gennaio) – A. IV (1923). Mensile (esce il 20 di ogni mese). In quarto. Dal n. 1/1923 complemento del titolo: il giornale di famiglia con figure. La tipografia varia: società di Sant'Ermacora. Contiene fotografie. Redattore responsabile: A. Sfiligoj. Redattore: France Bevk (dal n. 1/1921). Fr. Bevk in F. S. Finžgar (dal n. 1/1923). Rubriche teatrali/musicali: Vinko Vodopivec. Articoli d'argomento musicale: Vinko Vodopivec, David Doktorič]. La descrizione della rivista viene ripresa da FIORENZA OZBOT, *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, op. cit., pp. 38, 44-45; id., *Trgovski dom v Gorici. Sto let prisotnosti [Trgovski dom di Gorizia. Cent'anni di presenza]*, op. cit., pp. 107-108, pp. 118-119.

151. Viene pubblicato un suo romanzo a puntate dal titolo *Sotto la croce*.

152. *Wally*, dramma in 4 atti di Alfredo Catalani (Lucca, 19/06/1854 – Milano, 07/08/1893), libretto di Luigi Illica, dal romanzo *Die Geyer Wally* (*La Wally dell'avvoltoio*, 1875) della baronessa Wilhelmine von Hillern, pubblicato a puntate sul quotidiano milanese «La perseveranza», che l'autrice aveva trasformato in *pièce* teatrale. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 20 gennaio 1892, direttore Edoardo Mascheroni (*DEUMM-TP*, vol. 3, p. 282). Il direttore d'orchestra Arturo Toscanini, molto amico di Catalani, si adoperò intensamente alla divulgazione delle sue opere. In omaggio all'amico musicista, scomparso prematuramente a 39 anni, Toscanini chiamò i suoi due figli Walter e Wally, proprio come i protagonisti dell'ultima opera di Catalani.

153. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà », A. I, n. 1, 6 ottobre 1907 e n. 7, 17 novembre 1907.

154. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 8, 24 novembre 1907. Figurano anche i ritratti del pianista Enrico Toselli di Firenze («Il Gazzettino della domenica», A. I, n. 3, 20 ottobre 1907) e della cantante Marta Currelich - Kürner di Gorizia, «impegnata sulle scene del Politeama Rossetti in *Carmen*» («Il Gazzettino della domenica», A. I, n. 7, 17 novembre 1907).

Società. Ersilde Cervi Caroli nacque a Casumaro, in quel di Ferrara, il 24 aprile 1883, fece gli studi musicali a Ferrara presso la Signora Donzelli Stefanini, ex artista di canto; debuttò a Cesenatico nel 1904 con la *Bohème*, da essa ripetuta poi con successo entusiastico a Vittorio ed a Verona. Indi passò a Torino ove a quel teatro Vittorio Emanuele eseguì il *Guarany* ed il *Cristo* del maestro Giannetti. Nel carnevale-quaresima 1906 fu al Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste, ove ottenne un successo entusiastico nella *Wally* del maestro Catalani, della quale è una protagonista ideale. A Trieste cantò pure nel *Giovanni Gallurese*[155] e nella *Medea*. Di poi cantò il *Guglielmo Tell* a Firenze e nell'inverno scorso fu una delle colonne principali della stagione lirica alla Scala di Milano, ove eseguì la "Micaela" nella *Carmen* e l' "Euridice" nell'*Orfeo* di Gluck. La primavera seguente ritornò a Torino chiamatavi a cantare nel *Faust*, nel *Giovanni Gallurese* e nel *Cristo* ed in un'opera nuova *Espiazione* del maestro Ottolenghi.

Ersilde Cervi Caroli, dalla figura avvenentissima e di una rara intellettualità, è da poco consorte all'egregio medico Dr. Caroli di Ferrara; ella possiede una voce deliziosa, vellutata, di timbro gradevolissimo, e non è soltanto una cantatrice perfetta, ma altresì un'attrice eccellente, che sa imprimere alle parti da lei interpretate, tutta la drammaticità necessaria».[156]

Il profilo biografico permette di acquisire nuove informazioni sulla carriera lirica del soprano Ersilde Cervi Caroli, sui ruoli interpretati in vari teatri, con annotazioni critiche riguardanti le caratteristiche della voce, la timbrica, la tecnica, lo stile, il temperamento, la presenza scenica.

Nelle successive recensioni l'interprete di Ferrara – "Mimì" in *Bohème* e "Wally" nell'omonima opera di Catalani - viene descritta come «una protagonista meravigliosa dalla voce d'oro». Acclamati dalla critica anche il baritono Arturo Romboli «per la pastosità e l'ampiezza della sua voce», il tenore Mario Massa, definito «una vera rivelazione», così come gli altri interpreti, Luisa Cortesi, Luisa Grisovelli, Vittorio Trevisan e Francesco Rusconi. L'interesse del recensore è rivolto, oltre che all'abilità dei cantanti, anche alla scenografia definita «pittoresca con bellissimi quadri scenici», e all'orchestra, «vero splendore per fusione e coloritura»; è presente solo un accenno di lode ai cori. In questa sede è interessante fare una collazione con la recensione apparsa sul trisettimanale

155. È un melodramma storico in 3 atti, musiche di Italo Montemezzi, libretto di Francesco D'Angelantonio, ambientato in Sardegna, nel territorio di Osilo, nel secolo XVII, al tempo della tirannide spagnola. Rappresentato per la prima volta nel 1905 al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, il *Giovanni Gallurese* ottenne un grande successo di critica e di pubblico (LARA SONJA URAS, *Un personaggio per Italo Montemezzi. 'Giovanni Gallurese' tra storia e mito*, in *Scapigliatura e fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglino, Roma, ISMEZ, [2005], pp. 553-555).

156. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 1, 6 ottobre 1907. Il soprano Ersilde Cervi-Caroli morì a Ferrara il 1° dicembre 1964. Tra le sue allieve si annoverano le seguenti interpreti: la ferrarese Mafalda Favero (1905-1981), che esordì nel 1926 al Teatro Ponchielli di Cremona e nel 1929 fu chiamata da Toscanini alla Scala, dove cantò regolarmente fino al 1942; la milanese Clara Petrella (1920-1987), soprano lirico poliedrico che ha spaziato dai melodrammi di Monteverdi all'opera di Verdi, interpretando anche il repertorio del Novecento; infine la pesarese Renata Tebaldi (1922-2004), tra le più amate cantanti liriche italiane delle ultime generazioni (*DEUMM-TP*, vol. 2, p. 180; PATRICIA ADKINS CHITI, op. cit., p. 23, p. 44, p. 79).

cattolico «L'Eco del Litorale» che definisce «Cervi Caroli un soprano dalla splendida voce vellutata, il tenore Mario Massa un "Rodolfo" invidiabile, dalla voce chiara, squillante, piena di passione […] il baritono Romboli colla sua voce pastosa, sicura, chiara ci dà un "Marcello" perfetto […] La Cortesi fa una "Musetta" tanto simpatica che conquistò subito il favore del pubblico. Possiede una bella voce argentina che ammalia il pubblico […] Applausi insistenti per l'orchestra del maestro Gialdini, affiatatissima e ben disciplinata. Assai bene pure il coro per merito del bravo e zelante maestro signor Rodolfo Penso».[157]

«Il Gazzettino della domenica», dall'elegante veste grafica, è particolarmente attento non solo alla produzione operistica in altri teatri dell'impero absburgico, come Vienna, Graz, Praga, ma anche nel Regno d'Italia. Singolare e curioso risulta l'articolo apparso il 13 ottobre 1907 in merito all'onorario ricevuto dal celebre tenore italiano Caruso:

«Nei campi dell'arte. Trionfi unanimi del celebre tenore Caruso all'Opera Imperiale di Vienna nell'*Aida* di Giuseppe Verdi. L'Opera ha incassato per queste quattro rappresentazioni circa 120.000 corone, per cui detratte le 48.000 corone di onorario che riceve Caruso, rimane sempre un utilizzo non disprezzabile […]».[158]

Esaustiva risulta la corrispondenza del 1° dicembre 1907 con i cartelloni della stagione di Carnevale-Quaresima 1907-1908 di tre prestigiosi teatri italiani: la Scala di Milano, di cui è maestro direttore Arturo Toscanini, il San Carlo di Napoli, la Fenice di Venezia, «che aprirà le porte del teatro la sera di Santo Stefano con l'opera *Cid* del maestro Massenet, direttore d'orchestra Giuseppe Barone».[159]

Preminente è l'interesse per l'opera; qualche spazio viene riservato al teatro drammatico attraverso la rubrica «Teatro ed arte», apparsa il 2 febbraio 1908, così come alla letteratura italiana e straniera. Autorevoli letterati e scrittori parteciparono alla pubblicazione di questo settimanale «per educare, dilettare e cooperare a diffondere la cultura italiana»; un elenco di questi collaboratori viene riportato dal direttore Antonio di V. Battara – fresco di nomina - il 22 dicembre 1907: «Antonietta Bonelli, Elda Gianelli, Luisa Zenati, Erminia de Stefani, Ettore Moschino, Giuseppe Sabalich, G. de Paitoni, Carlo Cavazzana, Giusto Sussich, Tullio Panteo».[160]

Gli altri articoli riguardano la politica, la cronaca della monarchia e di altre parti del mondo, la storia,[161] la geografia, la moda, le arti figurative, i giochi, passatempi vari, anagrammi e le ricette di cucina, infine una notizia di *gossip* in prima pagina sulla relazione extraconiugale della contessa di Montignoso, figlia del granduca di Toscana, sposata e madre di una bambina, con il pianista e compositore fiorentino Enrico Toselli (1883-1926).[162]

157. «L'Eco del Litorale», A. XXXVI, n. 134, 11 novembre 1907.

158. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà », A. I, n. 2, 13 ottobre 1907.

159. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 9, 1° dicembre 1907.

160. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 12, 22 dicembre 1907.

161. Nei numeri 11 e 12 del 15 e 22 dicembre 1907, compaiono delle notizie sulla storia dei teatri in Russia («Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 11, 15 dicembre 1907 e n. 12, 22 dicembre 1907).

162. «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A.

Il 1° marzo 1908 il settimanale - dal costo di 12 centesimi - cessa improvvisamente le pubblicazioni e non si conoscono i motivi della loro mancata ripresa, probabilmente dovuta agli eccessivi costi di stampa. L'ultimo numero esce senza illustrazioni «causa il mancato arrivo di "cliches"».

7. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere» (1910-1914)

Presso l'editore Antonio Leiss, nel 1910 inizia la pubblicazione di «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», con accurata veste tipografica e corredo di immagini. Redattore responsabile è Arturo Dosso, uno dei fondatori della rivista, «nato a Capriva (Friuli orientale), laureato in Giurisprudenza all'Ateneo di Graz, profondo conoscitore non solo della Letteratura italiana ma anche di quella tedesca, francese e spagnola, di cui era innamorato ammiratore (parlava pure lo sloveno e l'inglese)».[163] Tra i principali collaboratori e corrispondenti figurano: Tita Brusin, Ugo Chiurlo, Giovanni Cumin, Francesco Furlan, Marino Graziussi, Antonio Leiss, Valentino Patuna, Ugo Pellis (dal 1914 redattore responsabile), Giorgio Pitacco, Leone Planiscig, Emilio Turus (dal 1914 editore e amministratore). Questa rivista in ottavo, pubblicata inizialmente dallo Stabilimento Tipografico Pallich & Obizzi, dal 1912 al 1914 dalla Tipografia Sociale, beneficiò anche della figura del glottologo e fotografo Ugo Pellis, che curò la sezione linguistica attraverso le rubriche «Bricciche etimologiche e folcloristiche», «Grafia friulana», «L'epitesi nel friulano» e «Notizie bibliografiche per il Friuli».[164] «Forum Iulii» riporta anche l'indice degli argomenti: Arte – Letteratura- Musica – Storia – Geografia – Linguistica e demologia – Vita nazionale con illustrazioni. Nella sezione musicale maggior spazio viene dedicato alla villotta, attraverso vari articoli tra cui quello firmato da Giovanni Cumin, dal titolo «La canzone popolare friulana», apparso nei numeri 7-8 del 1910:

«Le varie villotte si classificano in: villotte amorose, dal carattere melanconico o giocondo, altre di lode o di plauso alle bellezze, ai pregi dell'amante, le altre di biasimo o di scherno, le une laudative, le altre burlesche e satiriche. Quest'ultime sono naturalmente molto più numerose, perché il volgo si compiace di mettere in burletta, e non sempre con garbo, i difetti altrui».

L'autore conclude con la descrizione «delle villotte laudative, in cui l'elemento profano dell'amore s'abbarbica e s'intreccia all'elemento sacro».[165]

I, n. 3, 20 ottobre 1907. Enrico Toselli (Firenze, 13/03/1883 – ivi, 15/01/1926), fu attivo in Italia e all'estero come pianista, ma si dedicò anche all'insegnamento nella sua città natale, nonché alla composizione (*DEUMM – B*, 1988, vol. 8, p. 76).

163. Necrologio presente in «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. III, n. 5, 1913, pp. 307-308.

164. Rubrica che nel numero 1 di aprile-maggio, Anno III, prenderà il nome di «Bibliografia e notiziario». Ugo Pellis (1882-1943), autore dell'*Atlante Linguistico Italiano*, fu il primo in Italia ad occuparsi di edilizia rurale: egli ha lasciato alla Società Filologica Friulana, che ha fondato nel 1919 a Gorizia, 7156 fotografie, realizzate fra il 1925 e il 1942 (GIANFRANCO ELLERO – MANLIO MICHELUTTI, *Ugo Pellis, fotografo della parola*, Udine, Società Filologica Friulana, 1994; GIANFRANCO ELLERO – ITALO ZANNIER, *Voci e immagini. Ugo Pellis linguista e fotografo*, Milano, Motta Editore, 1999).

165. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. I, n. 7, settembre 1910, pp. 212-217 e A. I, N. 8, ottobre 1910, pp. 236-244.

Nella rubrica «Notizie bibliografiche per il Friuli», il glottologo Ugo Pellis segnala *Le 25 villotte istriane* del prof. Giuseppe Vidossich, «le quali potranno forse interessare il folklorista friulano per eventuali confronti con le nostre villotte»,[166] e *La villotta friulana* dell'autrice Ines Fanna (Udine, Del Bianco, 1910, pag. 160. Lire 2).

Segue una recensione dettagliata del libro di Fanna dove Pellis segnala con disappunto l'assenza nella «Bibliografia» di due raccolte importanti: *L'Eco del Friuli* di Coronato Pargolesi (- Stefano Persoglia, 1848-1899), contenente 50 villotte per canto e pianoforte (Ed. Schmidl e Tedeschi, Trieste – Bologna, Prezzo 4.50), e l'*Appendice* delle *Villotte friulane* dell'Ostermann (Udine, Del Bianco 1892). In conclusione, l'opera dell'autrice viene definita da Pellis «degna di lode e, nel complesso, ben riuscita. Ma qualche cosa di più d'un opuscolo di divulgazione questo lavoro non è».[167]

Nel numero 6 del 1913 di «Forum Iulii», la rubrica «Musica» è dedicata alle recensioni di composizioni prevalentemente vocali, di genere sacro e profano, con un accenno alla *Missa aquileiensis* del maestro goriziano Augusto Cesare Seghizzi :

«L'organista del Duomo di Udine M.o sac. Ubaldo Placereani musicò 47 canti popolari sulla *Passione di N. S. Gesù Cristo*. Editrice la Libreria del S. Cuore di Torino. L'avv. Mario Pettoello dice fra altro (in «Corriere del Friuli» 11-4-13): «In complesso, si deve dirlo, è un'opera veramente colossale e veramente artistica, un'opera che segnerà indubbiamente una bella pagina dell'arte sacra cristiana…».

Per Pentecoste il chiaro M.o A. C. Seghizzi compose ed eseguì nel nostro Duomo una bellissima *Missa aquileiensis* con spunti tolti da antifonari antichi.

In magnifica edizione di lusso è uscito l'*Inno a Caneva*, musicato dal valente M.o A. Blasich su parole del prof. G. Ellero. La pubblicazione è fregiata del ritratto del generale.

Per cura del prof. Ugo Pellis di Trieste esce alla luce un *Inno friulano patriottico*, che fa onore alla Associazione "Pietro Zorutti" di Cervignano. Le strofe friulane pur non contenendo un'onda di poesia ispirata, corrono attraverso la genialità della frase friulana che è un piacere e provocano un riso di soddisfazione. La musica ricorda un po' la solita villotta friulana, sulla quale sembra impostata, però nell'insieme ha il carattere spiccato di marzialità che si adatta al verso, ed il coro deve raggiungere l'effetto voluto dall'autore. Le compagnie sportive del nostro Friuli faranno bene a provvederselo per sentirne tutta la friulanità che lo invade, cantandolo dalle vette raggiunte».[168]

Nella rubrica «Musica», Francesco Furlan riprende un articolo dalla rivista musicale di Torino «Santa Cecilia», XIV, 9 (1913), pag. 89 e sg. del goriziano Oscar Ulm, ora direttore del «Trentino» di Trento, dal titolo *Lamentazioni aquileiesi*. Ulm accenna a due qualità di lamentazioni: in primo luogo a quella che vive ancora tra il nostro clero e nel nostro popolo, trasmessa così ad orecchio e chiamata *patriarchia*, che nel duomo di Gorizia si usa per l'*Oratio Ieremiae prophetae* e che, fioretto più fioretto meno, si canta tale e quale anche nel Friuli. Ulm la studia da una riproduzione di un codice dugentesco pubblicata nella *Rassegna gregoriana* (Roma, marzo-aprile 1909) dal prof. Sac. Gius. Vale di Udine e la confronta colle lamentazioni del Palestrina contenute nella *Musica divina* di Proske (1, tom. IV). L'autore auspica che lo studio delle antiche forme di canto possa avere inizio

166. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. I, n. 10, dicembre 1910, pp. 319-321.

167. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. II, n. 6, settembre 1911, pp. 188-191.

168. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. III, n. 6, 1913, pp. 374-375.

«sarebbe una trascuranza imperdonabile lasciar perire quelle poche vestigia che ancor restano della gloria millenaria della chiesa aquileiese».[169]

8. 1923: «Studi Goriziani, rivista della nuova Biblioteca di Stato

Come i paesaggi delle tele del pittore francese di origine lituana Chaïm Soutine (1893-1943), che sembrano in preda a scosse sismiche devastanti, così la città di Gorizia - travolta dalla violenza della Grande Guerra – appare agli occhi dell'anonimo estensore del quotidiano «L'Eco del Litorale» nel novembre del 1917:

«[…] Via Cappuccini, sul terreno c'è di tutto: munizioni, nastri di mitragliatrici, scarpe, stracci, zaini spezzati, sacche, cartucciere, berretti da soldato, giornali e carte sgualcite, e soprattutto danno nell'occhio gli elmetti di acciaio che sembrano tanti funghi cresciuti in un immondezzaio […] In via Alvarez, dove è distrutto l'ospedale dei Fatebenefratelli e gli altri edifici colla chiesa dei protestanti, facciamo conoscenza coi nuovi abitanti di Gorizia che mi vengono incontro, si rincorrono: sono ratti, dei quali la città ne conta a migliaia […]».[170]

«[…] Oggi la piazza Grande presenta un quadro di distruzione; come in altri punti della città qui c'è di tutto: dalle case abbattute e bruciate al caos di attrezzi guerreschi italiani… Questo quadro si prolunga fino alla Transalpina […]».[171]

«[…] Le strade di Gorizia non le riconoscereste più. Furono trasformate, divennero trincee, camminamenti, vere e proprie opere di difesa in calcestruzzo. Le piazze squarciate, tagliate da reticolati […] Bella, tu eri, Gorizia! Ora il passato è come un sogno, il presente come un brusco e triste ridestarsi. La città è morta! Che direbbero oggi babbo Goldoni che a Palazzo Lantieri faceva ridere come sapeva far ridere lui? O il galante Casanova? […]».[172]

«[…] Le vie della città vanno assumendo nuovo aspetto e vanno ripopolandosi. Gli evacuati dagli italiani tornano alla spicciolata; molti furono a Codroipo e raccontano cose tremende della sofferenza da essi subita. I bambini e i vecchi sono morti a decine sulle vie […]».[173]

Nella cronaca del 29 agosto 1918 si annuncia che «colle linee automobilistiche già aperte, col tram, coll'aumento dei treni in arrivo ed in partenza, la città giornalmente si rianima sempre più», inoltre il quotidiano rende noto alla cittadinanza «la riapertura della succursale della Banca Cattolica Trentina, in via Municipio».

Nel 1919 l'Italia si presentò alla Conferenza di pace di Parigi gravata di numerosi debiti e con più di un milione di vittime – tra soldati e civili – senza contare gli invalidi. La fine della prima guerra mondiale segnò lo sfacelo dell'Impero austro-ungarico e la conseguente nascita di nuovi stati. Il Trattato di Rapallo, firmato il 12 novembre 1920, definì i confini orientali tra lo Stato italiano e quello jugoslavo: Trieste e Gorizia vennero annesse al Regno d'Italia, così come parte dell'Istria e della Dalmazia.

---

169. «Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. IV, Fasc. I (gennaio-febbraio) 1914, pp. 57-58.

170. «L'Eco del Litorale», edizione di Trieste, A. XLVI, n. 286, 9 novembre 1917.

171. «L'Eco del Litorale», edizione di Trieste, A. XLVI, n. 287, 10 novembre 1917.

172. «L'Eco del Litorale», edizione di Trieste, A. XLVI, n. 293, 16 novembre 1917.

173. «L'Eco del Litorale», edizione di Trieste, A. XLVI, n. 299, 22 novembre 1917.

Fu proprio nel clima "di rinascita" economica, sociale e culturale del dopoguerra che nel 1923 a Gorizia venne fondata dal Direttore della nuova Biblioteca di Stato, Carlo Battisti (1882-1977), la rivista «Studi Goriziani» di bibliografia, letteratura, storia e arte regionali:

«Il presente volume, pubblicato coi fondi accordati dalla cessata Amministrazione provinciale di Gorizia e dal Commissariato liquidatore, offre alcune modeste ricerche fatte o coi materiali delle raccolte storiche, o coi mezzi di studio di cui dispone la biblioteca governativa nel suo terzo anno di vita. Ora che, dopo le immani rovine della guerra, la nostra città s'avvia risolutamente a diventare un centro di coltura italiana, esso valga come una promessa degli studiosi del Friuli Orientale di contribuire con tutte le loro forze al progresso scientifico della Patria ingrandita e rinforzata».[174]

Nel primo numero della rivista sono presenti sei saggi d'argomento storico, letterario, linguistico e bibliografico firmati da Carlo Battisti,[175] Angelo Ferrari[176] e Giuseppe Furlani.[177]

Il fondatore della rivista Carlo Battisti, rientrato in Italia dalla prigionia prima nel Turkestan poi in Siberia, ricevette dal governo italiano l'incarico di ricostruire e di dirigere la biblioteca di Gorizia. Nel 1925, vinto il concorso per la cattedra di Storia comparata delle lingue romanze, venne chiamato dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze dove rimase per tutto il resto della sua lunga ed operosa vita.[178]

Alla rivista «Studi Goriziani», dal 1934 si sono aggiunti i supplementi, numeri monografici dedicati alla storia locale e alle edizioni dei cataloghi della Biblioteca, e dal 1998 la collana "Biblioteca di Studi Goriziani", fondata e diretta da Marco Menato, attuale Direttore della Biblioteca Statale Isontina:

«I 100 fascicoli della rivista e i 30 volumi (ai quali bisogna aggiungerne altrettanti apparsi fuori dalle collane citate) dimostrano che la Biblioteca Statale Isontina svolge le funzioni proprie di una biblioteca di studio e di conservazione insieme a quelle che si riferiscono alla produzione e diffusione di cultura anche mediante l'elaborazione di autonomi percorsi di studio, purché sorretti da una seria ricerca».[179]

Nel 2013 è uscito il numero 105 con degli indici generali dal 1923 al 2009.

---

174. *«Studi Goriziani»*. Pubblicazioni della Sezione provinciale della r. Biblioteca di Stato in Gorizia, Gorizia, Tipografia Sociale, 1923.

175. CARLO BATTISTI, *Donazioni medievali al Convento dei Minori Conventuali in Gorizia (Pergamene dell'Archivio provinciale Goriziano pubblicate dalla direzione della biblioteca dello stato in Gorizia),* con un indice delle persone citate nelle pergamene e con un indice delle località, pp. 3-35; Id., *Il Catalogo Bibliografico della Biblioteca dello Stato in Gorizia*, pp. 59-80; Id., *Il nome del Tagliamento e un fonema dialettale Gallico*, pp. 81-94; Id., *Latino bāca, bacca e affini. (A proposito della pretesa sintomia vocalica nel latino)*, pp. 95-119.

176. ANGELO FERRARI, *I Commentari della guerra moderna passata nel Friuli e nei confini dell'Istria e di Dalmatia di Biagio Rith di Colemberg, giureconsulto gradiscano*, pp. 37-51.

177. GIUSEPPE FURLANI, *Di un manoscritto arabo della Biblioteca di Stato di Gorizia*, pp. 53-57.

178. CARLO ALBERTO MASTRELLI, *In memoria di Carlo Battisti* (*Trento, 1882 – Firenze, 1977)*, in *Studi in memoria di C. Battisti*, Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1979, pp. V-VII.

179. MARCO MENATO, *Editoria e biblioteche, le scelte della BSI*, in GIOACCHINO GRASSO, *Romilda Pantaleoni, una friulana nel mondo della lirica*, Gorizia, BSI, 2008, pp. 7-8 (Biblioteca di Studi Goriziani 14). Dal 2000 escono anche le *Guide brevi BSI*. Per maggiori dettagli rimando al sito della BSI, http://www.isontina.beniculturali.it/.

9. Produzione e vendita di strumenti musicali attraverso gli annunci della stampa periodica di Gorizia dal 1850 al 1915

La stampa periodica goriziana si è rivelata una preziosa fonte di informazioni, attraverso annunci e avvisi, sull'attività e il commercio di strumenti musicali non solo in città ma anche in altre sedi importanti dell'impero austro-ungarico, fornendo così un quadro articolato e sconosciuto di tale produzione nel periodo compreso tra il 1850 e il 1915.

Dallo spoglio sono emersi più di 70 nomi di costruttori e venditori di strumenti ad arco e a pizzico, a tastiera, a fiato, meccanici, fonditori di campane, materiale inedito davvero importante per la storia musicale di Gorizia che meriterebbe un saggio a sé;[180] qui ho riportato tutti gli articoli corredati di una breve e sommaria descrizione organologica. Pertanto ritengo possa essere un utile strumento di ricerca il contenuto dell'Appendice I che segue.

L'offerta produttiva a Gorizia e in altre città dell'impero austro-ungarico appare alquanto varia, infatti figurano i costruttori di strumenti ad arco, a pizzico (cetra) e a plettro (mandolino), a fiato in ottone (corni da caccia, trombe, trombette), a fiato in legno (flauti, oboi, clarinetti, fagotti), pianoforti, in particolare viennesi, ma anche organari e fonditori di campane. Dagli avvisi che ho rinvenuto si delinea chiaramente una mappa dell'attività commerciale a Gorizia, agevolata anche dalle migliori condizioni di carattere economico e sociale: i negozi di musica erano ubicati in zone privilegiate della città, e rispettivamente in via del Teatro e in via Morelli, lungo il Corso Francesco Giuseppe, in via Giardino e in via Rastello, in piazza Grande, nelle vie Arcivescovado e dei Signori; al contrario i depositi di strumenti erano situati lontano dal centro cittadino.

Il richiamo ai pianoforti viennesi appare un elemento di prestigio presso vari negozianti di musica che propongono le firme più rinomate come i Bösendorfer. Tra i costruttori locali emerge la figura - sconosciuta fino ad oggi - di Pietro Potočnik, fabbricatore non solo di pianoforti ma anche di organi, «residente dal 1878 al pianterreno di via del Teatro», mentre Girolamo Michlstädter di Gorizia e «la premiata fabbrica Magrini & Figlio» di Trieste, reclamizzano i pianoforti in vendita all'inizio del Novecento, rispettivamente in via Rastello n. 12 (il primo), e in via Alvarez n. 1 (il secondo).

Viene inoltre rappresentata la categoria degli accordatori: la prima comparsa di un accordatore e riparatore di pianoforti ed armonium a Gorizia risale al 3 novembre 1875 e si riferisce al signore A. Steiner, la cui serietà e preparazione professionale è testimoniata sia dagli incarichi precedenti di «accordatore dei Signori Herz, Kalkbrenner e Ponchard, professori di pianoforte e di canto al Conservatorio di Musica di Parigi e al Conservatorio musicale di Vienna, sia da una raccomandazione del Sig. Bösendorfer, fabbricatore di pianoforti». Tra i musicisti citati, tutti autorevoli, voglio soffermarmi su Frédéric Kalkbrenner, compositore-pianista di origine tedesca naturalizzato francese,

180. Il lavoro è in preparazione. È doveroso segnalare che attraverso lo spoglio delle notizie musicali contenute nella stampa in lingua slovena ho ritrovato numerosi annunci relativi alla vendita sia di strumenti che di edizioni musicali (FIORENZA OZBOT, *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, op. cit., pp. 38-40; id., *Trgovski dom v Gorici. Sto let prisotnosti [Trgovski dom di Gorizia. Cent'anni di presenza]*, op. cit., pp. 110-114).

personaggio di spicco della "prima generazione" di grandi pianisti, ma anche costruttore di pianoforti in società con il collega Ignaz Pleyel, fondatore dell'omonima casa editrice. Ritornando all'accordatore Steiner, dal cognome illustre,[181] dopo un'esperienza lavorativa a Parigi e Vienna, nel 1875 si trasferisce a Gorizia per proseguire la sua attività. La sua presenza in città ci viene confermata da un successivo avviso del 7 settembre 1878, pubblicato sulle pagine in folio de «L'Isonzo»:

«Importante per i pianisti. A. Steiner accordatore del Conservatorio musicale in Vienna, ben raccomandato dal Sig. Bösendorfer i.r. fabbricatore di pianoforti, si offre come esperto accordatore e riparatore di pianoforti tanto per Trieste come per Gorizia. Rivolgersi con scritti all'Albergo Faifer in questa città. Prezzo per un accordo fiorini 2. Da vendere un buon pianino quasi nuovo per 280 fiorini».

Il 2 febbraio 1886 il «Corriere di Gorizia» riporta il nome dell'accordatore di pianoforti ed armonium Adriano Alberini, che «in via Municipio 10 svolge anche l'attività di meccanico, orologiaio, riparatore di macchine da cucire». Dagli avvisi successivi emergono le figure di altri accordatori e riparatori, come il musicista Serafini, presente in Corso Francesco Giuseppe, il maestro Giulio Gremese, e il triestino Arturo Zannoni «che prega la sua spettabile clientela di voler lasciare ordini al negozio di musica del sig. H. Wehrle, in Via Giardino 12». Un altro triestino, Luigi Magrini - proprietario dell'omonima fabbrica – «assume accordature e riparazioni nel deposito di pianoforti di Rosa Magrini».

Sulla liuteria ad arco e a pizzico a Gorizia, le notizie conosciute attraverso la bibliografia esistente riguardano principalmente la famiglia di liutai Pelizon, dal capostipite Anton il vecchio, ai figli Giuseppe (1800-1874), Antonio (1809-1861), maggiormente conosciuto per il lavoro di restauratore, Carlo (1811-1891) e Filippo (1817-1897). I giornali riportano pochi avvisi che promuovono la vendita di violini e viole dei grandi liutai del passato, solo i Guarneri di Cremona unitamente ad un violino di Carl Friedrich Pfretzchner.

Un solo annuncio pubblicizza la vendita di corde armoniche presso la Libreria Paternolli, in piazza Grande n. 20 a Gorizia: non viene segnalata la città di provenienza della merce, in questo caso è doveroso ricordare che le corde armoniche italiane erano ricercatissime, in particolare quelle fabbricate a Roma e a Napoli, dove lavoravano i migliori cordari d'Europa.

I suonatori di cetra si rivolgevano ad artigiani e liutai attivi principalmente a Vienna, infatti gli avvisi reclamizzano le fabbriche di A. Kiendle e di J. N. Trimmel. La cetra – cordofono a pizzico dal timbro nitido e metallico – era molto diffusa in Austria e in Baviera. La sua popolarità a Gorizia viene attestata dagli annunci che ho rintracciato visionando il «Corriere di Gorizia», firmati dai maestri di cetra G. Omuletz e sua figlia Costanza, i quali impartiscono lezioni in via Morelli 33 (dal «Corriere di Gorizia» del 21 febbraio 1885). Nove anni dopo - il 20 ottobre 1894 - è solo Costanza Omuletz ad dare lezioni di cetra, pure ad arco, in via Parcar n. 2 a San Rocco; l'indirizzo continua a cambiare: in via Codelli n. 6 nell'avviso del 26 settembre 1895, e al numero civico 10 di via Bertolini, nel biennio 1898-1899.[182]

181. La mia attenzione viene particolarmente attratta dalla presenza a Gorizia dell'accordatore A. Steiner, forse legato all'illustre dinastia di maestri liutai. A Vienna agli inizi dell'Ottocento un certo Sigmund Anton Steiner (1773-1838) era conosciuto nel settore dell'editoria musicale.

182. Tutti gli avvisi sono riportati nell'Appendice II, dedicata alla presenza di musicisti, professori di musica e di canto, ma anche di tedesco, sloveno e francese, insegnanti di ballo e di recitazione, a Gorizia e a Vienna dal 6 dicembre 1873 (il primo avviso che ho rintracciato è del prof. Guglielmo

Per quanto riguarda l'armonica a mano per concerti, strumento espressivo molto versatile con 1, 2 e 3 file di tasti, le esigenze locali erano soddisfatte dai costruttori F. Socim di Bolzano, J. N. Trimmel di Vienna e da E. Hess di Klingenthal (Sassonia). Il costruttore C. A. Schuster di Graslitz (Boemia) riporta una descrizione più dettagliata degli strumenti seguita dal listino dei prezzi. Questo strumento, per la sua maneggevolezza, leggerezza e per le ottime prestazioni era adatto ad accompagnare balli e festeggiamenti all'aperto.

In merito agli strumenti a plettro, vengono segnalati i preziosi mandolini napoletani, firmati Allievi Vinaccia, in vendita presso lo Stabilimento musicale Carlo Schmidl & Co. di Trieste,[183] inaugurato il 24 giugno 1889 in Piazza Grande, sotto il Palazzo Municipale:

«Stabilimento musicale Carlo Schmidl & Co., Trieste, Palazzo municipale. Specialità in Mandolini napoletani originali: Allievi Vinaccia. Lavoro finitissimo – Merce garantita. N. 1: acero, scudo tartaruga f. 20; n. 2 come precedenti, rosetta madreperla f. 24 compreso imballaggio e franca spedizione. Emporio di Musica per Mandolino e Mandolini da f. 9 a 100. Catalogo gratis a richiesta».[184]

Il mandolino, strumento molto amato in Italia e all'estero, visse il periodo di maggiore splendore negli ultimi decenni del XVII secolo e nel corso del XVIII, successo che andò di pari passo con il proliferare di composizioni specifiche, come quelle di Pergolesi, Vivaldi, Paisiello, Händel, Mozart, Beethoven, Paganini, Verdi e nel Novecento di Mahler, Schönberg, Stravinkij e del compianto compositore goriziano Fausto Romitelli (1963-2004).[185]

Per questo strumento a plettro esiste in Italia una particolare, raffinata liuteria, con differenze organologiche tra scuole regionali diverse, e precisamente: sei distinti modelli, tra i quali i più noti sono quelli veneziano, milanese e napoletano, quest'ultimo legato all'antica famiglia di liutai partenopei, i Vinaccia, le cui creazioni si trovano nei musei di tutto il mondo.[186]

A Gorizia ben rappresentati sono gli strumenti a fiato, in particolare ocarine, trombe, clarinetti, flauti a prezzi convenientissimi, da soldi 15 in poi, nel negozio filiale di Girolamo Michlstädter, in via Arcivescovado n. 7.[187] Gli ottoni e i legni, di produzione austriaca, vengono pubblicizzati dal rivenditore A. Stowasser & figlio di Graz.

Tra i compratori di strumenti a fiato ho rintracciato il nome del fabbro Carlo Achtschin, «mastro magnano a Lubiana nel 1874».

Ho rinvenuto anche un avviso di Giuseppe Donati che nel 1853 inventò l'ocarina a Budrio, perla musicale della provincia emiliana, famosa per l'estroso artigianato locale

---

Pincherle, «residente nella casa delle Assicurazioni Generali, n. 52, III piano», e dal 30 ottobre 1875, «in piazza Travnik, n. 288») fino al 28 ottobre 1915.

183. Carlo Schmidl (1859-1943) fu anche l'ideatore e il fondatore del Museo del Teatro a Trieste.

184. «Corriere di Gorizia», A. XII, dal n. 77, 28 giugno 1894.

185. *Have your trip* per arpa, chitarra e mandolino (1989), composizione che figura tra i primi lavori strumentali del maestro Romitelli, precedenti all'assimilazione dell'elettronica (ALESSANDRO ARBO, *Musicisti di frontiera*, op. cit., p. 245).

186. A Napoli, alla metà del Settecento erano attivi come liutai, oltre ai Vinaccia, anche gli esponenti della famiglia Fabbricatore, due dinastie specializzate nella produzione di chitarre, oltre che di mandolini (RENATO MEUCCI, *Gli strumenti della musica colta in Italia meridionale nei secoli XVI-XIX*, «Fonti musicali italiane», 3/1998, p. 244).

187. Invece all'indirizzo di via Rastello n. 12 sono in vendita e a noleggio i pianoforti.

della terracotta. Il materiale utilizzato per la costruzione di questo sorprendente strumento a fiato è l'argilla, che cotta diventa terracotta. Ci sono sette diversi tipi di ocarina, ma quelle maggiormente usate sono le cinque più acute. Una singola ocarina copre un'ottava e tre note.

Riguardo l'arte organaria locale, su «L'Isonzo» del 17 ottobre 1878 ho rintracciato il nome dello sloveno Potočnik, attivo a Gorizia come «fabbricatore di organi e pianoforti», invece «L'Eco del Litorale» del 2 giugno 1897 pubblicizza la «I. R. Fabbrica di Corte di Organi dei fratelli Rieger in Jägerndorf, Slesia Austriaca Filiale di Budapest».

In ambito sacro, dalla voce dell'organo si passa a quella delle campane, attraverso gli annunci delle Fonderie di Francesco Broili-Poli di Udine, che avevano uno stabilimento pure a Gorizia, in Corso Francesco Giuseppe, e di Albert Samassa di Lubiana, «in attività dal 1767».[188]

Non mancano infine gli strumenti meccanici in cui l'azione dell'esecutore è sostituita da un congegno in grado di riprodurre automaticamente una composizione, come «il pianino carillon a cilindro da Salon o per Birreria con dieci pezzi variati d'Opera e Ballo. […] Rivolgersi nel Borgo di Vienna n. 13 presso il Maestro di Piano Camillo Baroni».

Il piano a cilindro – chiamato anche pianino, pianola - è legato alla vita dei suonatori ambulanti e delle osterie, all'atmosfera delle feste popolari di un tempo: i cilindri chiodati e i cartoni forati sono i supporti sui quali la musica veniva codificata e in seguito fatta ascoltare dai cantastorie, dagli artisti di strada o all'interno dei locali, una tradizione che oggi si sta riscoprendo e rivalutando.

La stampa periodica goriziana pubblicizza anche «gli organetti suonanti, da 4 a 200 pezzi, i carillon e le scatole musicali suonanti da 2 a 16 pezzi dello svizzero J. H. Heller di Berna» e «gli organetti per uccelli del viennese J. N. Trimmel», in voga con il nome di *serinette*.

Scorrendo le notizie relative alle singole botteghe e fabbriche dell'epoca, si può rilevare – accanto a costruttori e rivenditori di strumenti a tastiera, ad arco, a pizzico e a fiato – un'esigua presenza pubblicitaria dei rivenditori di grammofoni e dischi, rappresentata da Helene Stepanek a Vienna, «con grammofoni di 30 corone – Dischi a corone 1.60», e da Umberto Sbaizero a Trieste, che reclamizza attraverso le pagine de «L'Eco del Litorale» del 1908 «i grammofoni Columbia. Grande arrivo di Dischi a doppia faccia (pasta dura) da corone 1. – in poi! Macchine a cilindri».

188. «Soča. Glasilo slovenskega političnega družtva goriškega za bramo narodnih pravic», Tiskar Mailing, Tečaj VII, št. 25, 21. junija 1877 [«L'Isonzo. La voce dell'associazione politica del Goriziano per la difesa dei diritti nazionali», Tipografia Mailing, A. VII, n. 25, 21 giugno 1877].

APPENDICE I

Sono riportati per esteso gli articoli tratti dalla stampa che contengono dati sulla costruzione, il restauro, l'accordatura, la vendita, l'acquisto, il prestito o l'inaugurazione di strumenti musicali appartenenti alle seguenti famiglie:

1. Liuteria ad arco e a pizzico.
2. Strumenti a tastiera.
3. Strumenti a fiato.
4. Organi.
5. Percussioni.
6. Campane.
7. Corde armoniche.
8. Strumenti meccanici.

Per ogni articolo, trascritto in ordine cronologico, viene indicata la fonte giornalistica, e rispettivamente: il titolo, la numerazione e la data del giornale. Sono stati ricopiati gli indirizzi, i numeri civici e i cambi di domicilio; va inoltre tenuto presente il variare della toponomastica cittadina: dal 1878, ad esempio, le vecchie contrade diventano vie.

La scelta di evidenziare in grassetto i nomi è dell'autrice.

«Giornale di Gorizia», A. I, n. 149, 12 dicembre 1850:
«Quattro Violini da concerto, fra i quali uno dell'autore **Guarnieri 1713**[189] ed uno di **Leeb 1786**. Da insinuarsi nello Studenitz, Casa Furlani presso l'ospitale, secondo piano».

«L'Isonzo», A. I, n. 77, 25 novembre 1871:
«Da vendere un violino coll'iscrizione **Carl Friedrich Pfretzchner** – Cremonum Heronimi – Phili Anton – Nepos fecit: 1711. Una **viola Guarnieri** Cremona. Da insinuarsi presso l'Amministrazione del giornale».

«L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico e letterario», A. III, n. 58, 20 luglio 1873:
«Onore al merito. **Fonderia Broili – Poli di Udine**, la quale da qualche tempo aperse un'officina anche in Gorizia, è stata gli scorsi giorni premiata della gran medaglia del merito alla grande Esposizione mondiale di Vienna […] I giornali più reputati del Veneto e del nostro Litorale, quali sono la Gazzetta Officiale di Venezia, il Veneto Cattolico, l'Osservatore Triestino ed altri ancora, elogiarono ripetutamente le campane uscite dalla Fonderia, le quali e per solidità di lavoro e per bontà di suono e per armonica felicità di concerto raro è che le eguagli. Ma più eloquenti ancora dei giornali fanno testimonianza dell'eccellenza della Fonderia i concerti di campane usciti dalla stessa per 68 chiese di questa nostra Arcidiocesi[…] Ottimi sono reputati i concerti della Metropolitana, di San Rocco, di Sant'Andrea, di San Floriano, di San Pietro dell'Isonzo, di Merna, di Aquileja e di diversi altri luoghi. Esaltando il vero merito della Fonderia Broili – Poli non intendiamo però di deprimere quella della Fonderia Samassa, alla quale ci si vorrebbe far credere che propenda la commissione per le nuove campane votive di Monte Santo. La ditta Broili – Poli è disposta ad eseguire gratuitamente la rifusione delle campane vecchie, con un risparmio di oltre 300 fiorini».

189. Il cognome corretto è Guarneri.

«L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico e letterario», A. IV, n. 52, 28 giugno 1874:
«Mercoledì scorso la Fonderia Broili ha gettato 5 Campane per la Chiesa parrocchiale di S. Ignazio. Dentro la settimana verranno benedette e collocate al loro posto».

«L'Eco del Litorale. Periodico religioso, politico e letterario», A. IV, n. 54, 5 luglio 1874:
«[…] Il peso complessivo delle 5 campane è di 47 centinaja e 48 funti. Il lavoro è riuscito eccellente sia riguardo alla forma esterna, come alla rotondità e precisione dei suoni».

«L'Isonzo», A. IV, n. 84, 21 ottobre 1874:
«Si cerca di comperare ISTRUMENTI DA FIATO, eventuali offerte contenenti il prezzo e la descrizione dell'istrumento, sono da indirizzarsi a **Carlo Achtschin mastro magnano in Lubiana**».

«L'Isonzo», A. V, dal n. 88 del 3 novembre 1875, in poi:
«Accordi e riparazioni di PIANOFORTI ed ARMONIUM per **A. Steiner**, già accordatore dei Signori Herz, Kalkbrenner e Ponchard, professori di pianoforte e di canto al Conservatorio di Musica di Parigi. Il Signor A. Steiner è venuto a stabilirsi a Gorizia, e dà anche lezioni nelle lingue francese e tedesca. Si prega di insinuarsi al negozio Seitz».

«L'Isonzo», A. VI, dal n. 88 del 1° novembre 1876, in poi:
«Da vendersi una cetra (zittera) della **fabbrica di A. Kiendl di Vienna** a prezzo conveniente. Per maggiori informazioni rivolgersi alla redazione del giornale».

«L'Isonzo», A. VII, dal n. 11 del 7 febbraio 1877, in poi:
«Avvertimento! È da qualche tempo che vengono annunciati da Ditte Viennesi degli istrumenti musicali d'invenzione italiana dal nome OCARINA, e quindi mi trovo indotto, allo scopo di preservare il P.T. Pubblico da inganni, di far conoscere travasi il Deposito generale della mia invenzione Ocarina, col quale istrumento si tengono attualmente in Parigi con successo straordinario dei concerti unici, presso il Sig. Ed. Witte, Vienna, e doversi quindi riguardare come imitazione del mio originale tutti gli altri fabbricati d'egual nome che vengono altrove annunciati e venduti. Ognuno di questi miei istrumenti bene intonati porta il seguente timbro di fabbrica: Giuseppe Donati Inventore e Fabbricatore BUDRIO. Con tutta stima Giuseppe Donati. Seguendo la mia istruzione stampata e facile da apprendere possono i dilettanti già in soli 30 minuti e i profani in poche ore suonare le più belle arie. Prezzi di fabbrica da 1 a 5 fiorini […] Un fascicolo di note, da potersi usare anche dai profani di musica, N. ri I e II con 12 arie a 40 soldi. **Agente generale per l'Austria-Ungheria e Germania: Ed. Witte Vienna Città,** verl. Kärntnerstrasse 59».

«L'Isonzo», A. VII, dal n. 27 del 5 aprile 1877, in poi:
«Per dimostrare a chiunque in modo evidente, che le mie qui sopra offerte OCARINE originali italiane inventate da Donati siano le migliori, mi fa lecito di annunziare che il Sig. C. M. Ziehrer, maestro di cappella dell'i.r. Reggimento di fanteria Barone de Knebel, tiene dei concerti permanenti di ocarina con un settimino di mia fattura nelle sale dell'i.r. Società di orticoltura, il primo dei quali concerti ebbe luogo già il 18 marzo e venne accolto con straordinari applausi […]».

«Il goriziano», A. I, dal n. 10/1877 in poi:
«Piazza Grande, n. 20, **Casa Paternolli** trovasi un ben assortito deposito di corde di perfetta qualità e tutto l'occorrente per istrumenti d'arco».

«L'Isonzo», A. VIII, dal n. 135 del 7 settembre 1878, in poi:
«Importante per i pianisti. **A. Steiner** accordatore del Conservatorio musicale in Vienna,

ben raccomandato dal Sig. Bösendorfer.r. fabbricatore di pianoforti, si offre come esperto accordatore e riparatore di pianoforti tanto per Trieste come per Gorizia. Rivolgersi con scritti all'Albergo Faifer in questa città.[190] Prezzo per un accordo fiorini 2. Da vendere un buon pianino quasi nuovo per 280 fiorini».

«L'Isonzo», A. VIII, dal n. 169 del 17 ottobre 1878, in poi:
«**PIETRO POTOČNIK,** fabbricatore di organi e pianoforti: informa gli onorevoli signori amatori di musica che egli ha preso stabile in Gorizia, per cui si raccomanda loro per eventuali riparazioni ed accomodature di pianoforti, harmonium, strumenti a corda, organi di chiesa ed altri […] Abito in via del Teatro, Casa della Posta vecchia, pian terreno».

«L'Eco del Litorale», A. X, n. 62, 1° agosto 1880:
«Un eccellente pianoforte di pertinenza privata si trova vendibile a prezzo discreto nel Seminario Verdenbergico».

«L'Eco del Litorale», A. XI, n. 80, 6 ottobre 1881:
«Da vendersi o d'affittarsi Pianoforti tanto nuovi che usati garanti per una perfetta riuscita, a prezzi vantaggiosi. Havvi pure un Pianino Carillon a cilindro da Salon o per Birreria con dieci pezzi variati d'Opera e Ballo […] Rivolgersi nel Borgo di Vienna n. 13 presso il Maestro di Piano **Camillo Baroni**».

«Corriere di Gorizia», A. I, dal n. 48 del 16 giugno 1883, in poi:
«La rinomata fabbrica **Harmoniums J. N. Trimmel Vienna**, VII., Kaiserstrasse 74, raccomanda tutti gli istrumenti musicali di propria fabbricazione come: violini, violoncelli, cetre corte, ad arco, ed elegiache, flauti, clarini, armoniums, armoniche, armoniche a bocca, istrumenti da fiato in legno ed ottone, ecc. Una cetra da 32 corde, con chiave ed anello in astuccio da 10,50 in poi. Si garantisce fabbricazione solida. Prezzi correnti gratis, dei harmoniums prezzi correnti separati».

«Corriere di Gorizia», A. I, n. 59 , 25 luglio 1883:
«Medaglie d'oro a Linz (1864), a Teplitz (1879); Medaglie d'argento a Linz (1868), a Parigi (1878, 1882). **Carlo Kutschera**, fabbricante di pianoforti, membro del giurì dell'Esposizione di Trieste 1882, **Vienna Neubau**, Zieglergasse 27, propone pianoforti sistema perfetto sia da concerto che da stanza offrendo garanzia per 5 anni, a prezzi di fabbrica».

«Corriere di Gorizia», A. II, n. 2, 5 gennaio1884:
«**J. Wopaterni** fabbrica di pianoforti in **Vienna** VI. Schmalzhofgasse N. 11. Maestro del progresso all'Esposizione di Vienna 1873, casa fondata nel 1833».

«Corriere di Gorizia», A. III, dal n. 16 del 25 febbraio 1885, in poi:
«Un fabbricatore di Pianoforti da Vienna si raccomanda per riparatore e accordature anche a pagamento rateale, garantisce per la durata **Giuseppe Kercher**, Via Morelli N. 6 I p.».

«Corriere di Gorizia», A. IV, n. 14, 2 febbraio1886:
«**Adriano Alberini,** Meccanico, Orologiajo, accordatore di Pianoforti ed Armonium, riparatore di macchine da cucire, si raccomanda nelle sue specialità per l'impianto di sonerie elettriche e telefoniche. Gorizia, Via Municipio N. 10».

190. L'Albergo Faifer si trovava in piazza del Corno.

«Corriere di Gorizia», A. VII, dal n. 4 dell'8 gennaio 1889, in poi:
«Eretta nel 1839 I. r. fabbrica di corte di Pianoforti di **I. HEITZMANN & SOHN**. Deposito di fabbrica e noleggio: **Vienna**, I. Parkring 18 vis-a-vis il Cursalon».

«Corriere di Gorizia», A. VII, dal n. 4 dell'8 gennaio 1889, in poi:
«Le migliori armoniche a mano con 1, 2 e 3 file di tasti. Armoniche orchestra con suste d'acciajo e mantice in pelle, di propria fabbricazione, come pure tutti gli istrumenti musicali, violini, zittere, flauti, clarini, trombe, organi, organetti, armoniche da bocca, ocarine, organini, ariston, organini per uccelli, album con musica, bicchieri di vino e birra necessaires per signore con musica ecc. il tutto presso **J. N. Trimmel**, fabbrica d'armoniche Vienna VII Kaiserstrasse 74.
Prezzi correnti delle armoniche e istrumenti musicali franco».

«Corriere di Gorizia», A. VII, dal n. 69 dell'8 giugno 1889, in poi:
«Pianoforte a coda da vendere in Via Monache N. 11, Il piano».

«Corriere di Gorizia», A. VII, dal n. 69 dell'8 giugno 1889, in poi:
«Pianoforte buono vendesi causa partenza prezzo discretissimo. Indirizzo all'Amministrazione».

«Corriere di Gorizia», A. VIII, n. 37, 27 marzo 1890:
«Pariser Pianino neu Wegen Abreise von Görz bilig zu haben. Nähere Auskunft beim **Herrn Paternolli**».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 17, 7 febbraio 1891:

«**Enrico Bremitz** Stabilimento Pianoforti ed Armonium **a Trieste**, in via del Corso n. 2. Unico Stabilimento per la vendita ed introduzione dei propri Pianoforti nelle Province esenti di dazio. Catalogo illustrativo con prezzi correnti si spedisce gratis e franco».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 28, 5 marzo 1891:
«**A. Serafini** musicista, accordatore e riparatore di Pianoforti. Rivolgersi all'Amministrazione del giornale».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 31, 12 marzo 1891:
«È in vendita un chitarmonium. Rivolgersi in via Formica, n. 9».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 48, 21 aprile 1891:
«Ein Bösendorfer Concert Flügel, wegen Mangel an Raum sogleich zu verkaufen. Anfrage: Expedition des Blattes».

«Corriere di Gorizia», A. IX, dal n. 122 del 10 ottobre 1891, in poi:
«Fondata nel 1863 celeberrime sono le premiate Armoniche a mano della fabbrica di **Giovanni N. Trimmel**, **Vienna**, VII., Kaiserstrasse 74. Grande deposito di tutti gli istrumenti musicali: Violini, Cetre, Flauti, Ocarine, Armoniche da bocca, ecc. Istrumenti d'acciajo svizzeri che suonano da sé, insuperabili nel suono, Album di Musica, ecc. Catalogo gratis e franco».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 143, 28 novembre 1891:
F. Socim, Bolzano (Tirolo), spedisce in tutte le parti del mondo Armonium, Armoniche, specialmente di propria fabbricazione, tiene inoltre deposito di piano-forti, pianini delle migliori fabbriche nazionali ed estere a prezzi originali di fabbrica. Istrumenti usati in buon stato da vendersi a modici prezzi. Prezzi correnti illustrati si spediscono franco».

«Corriere di Gorizia», A. XI, dal n. 141 del 26 novembre 1893, in poi:
«28 medaglie d'oro e d'argento e diplomi. Organetti suonanti 4-200 pezzi, con o senza espressione, mandolini, tamburi, campane, voci angeliche, nacchere, suono d'arpa, ecc. SCATOLE MUSICALI suonanti 2-16 pezzi […] **J. H. HELLER, Berna, Svizzera».**

«Corriere di Gorizia», A. XI, dal n. 152 del 21 dicembre 1893, in poi:
«Da vendere pianoforte Bösendorfer in buonissimo stato. Indirizzare all'Amministrazione del giornale».

«Corriere di Gorizia», A. XII, dal n. 77 del 28 giugno 1894, in poi:
«Stabilimento musicale **Carlo Schmidl & C.o**, **Trieste**, Palazzo municipale. Specialità in Mandolini napoletani originali: Allievi Vinaccia. Lavoro finitissimo – Merce garantita. N. 1: acero, scudo tartaruga f. 20; n. 2 come precedenti, rosetta madreperla f. 24 compreso imballaggio e franca spedizione. Emporio di Musica per Mandolino e Mandolini da f. 9 a 100. Catalogo gratis a richiesta».

«L'Eco del Litorale», A. XXV, dal n. 19 del 13 febbraio 1895, in poi:
«Bastoncini musicali. Grande novità! Ogni bastoncino è di forma elegante e nel pomo c'è un istrumento che suona le più belle melodie. Novità bellissima per far musica in camera ed anche a passeggio. Prezzo due fiorini. Si accettano anche marche postali. **O. Kirberg**, **Düsseldorf** a Rhein».

«Corriere di Gorizia», A. XIII, dal n. 113 del 19 settembre 1895, in poi:
«Un pianoforte d'affittare o da vendere in via Signori N. 6».[191]

«Corriere di Gorizia», A. XIII, n. 115, 24 settembre 1895:
«Un eccellente clarinetto di ebano è da vendersi – Per informazioni rivolgersi all'appalto tabacchi Schwarz, Via Scuole».[192]

«Corriere di Gorizia», A. XIII, n. 144, 30 novembre 1895:
«Nel negozio filiale di **GIROLAMO MICHLSTÄDTER** in via Arcivescovado n. 7, oltre ai soliti istrumenti musicali si trova un discreto assortimento d'istrumenti per ragazzi come Violini, Ocarine, Trombe, Clarinetti, Flauti a prezzi convenientissimi da soldi 15 in poi».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXVI, dal n. 43 del 13 aprile 1896, in poi:
«Per soli f. 4 con due registri, 5 f. con tre registri, 6 f. con quattro registri, io offro la mia rinomata armonica da concerto BOHEMIA senza concorrenza. Essa ha 2 doppi mantici, 11 forti mantici a pieghe con cantoni di sicurezza di ottimo metallo, tasti nichelati aperti saldati con viti ecc. Ogni armonica è perfettamente accordata ed ha una voce fortissima, rassomigliante a quella dell'organo […] Metodo per apprendere da soli, unitamente alla cassetta, porto ed imballaggio soldi 75 in più; con grandi valvole e le rotelle di madreperla 50 soldi in più. Prezzo corrente illustrato gratis e franco. **C. A. SCHUSTER**, confezionatore di Armoniche, **Graslitz** (**Boemia**). Spedizione verso rivalsa. Si accorda il cambio».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXVI, n. 68, 12 giugno 1896:
«Organo per chiesa da vendere. Rivolgersi all'amministrazione dell'Eco del Litorale».

191. Attuale via Carducci.

192. Via Scuole, ora via Mameli.

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXVI, dal n. 103 del 31 agosto 1896, in poi:
«Pianoforte da vendere quasi nuovo, elegante e forte, da concerto per f. 3000. Rivolgersi all'Amministrazione dell'Eco del Litorale».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXVII, n. 64, 2 giugno 1897:
«I. R. Fabbrica di Corte di Organi dei fratelli **Rieger** in **Jägerndorf**, **Slesia Austriaca** Filiale di Budapest VII, Garay-utcza N. 48 (casa propria). Organi di chiesa di ottima fattura a buon prezzo. Condizioni favorevolissime. Catalogo gratis».

«Corriere di Gorizia», A. XVI, n. 113, 20 settembre 1898:
«Fra qualche giorno l'accordatore e riparatore di PIANOFORTI **Arturo Zannoni da Trieste** sarà qui a Gorizia e frattanto prega la sua spettabile clientela di voler lasciare ordini al **negozio di musica del sig. H. WEHRLE**, Via Giardino 12».

«L'Eco del popolo», A. IV, dal n. 5 del 5 marzo 1899, in poi:
«Suonatori di chitarra ricevono 4 ore d'istruzione e catalogo gratuitamente presso **I. Neukirchner a Görkau, in Boemia**».

«Corriere di Gorizia», A. XVII, dal n. 68 dell'8 giugno 1899, in poi:
«Buonissimo pianoforte corto sistema Bösendorfer vendesi a prezzo conveniente – Indirizzo Piazza Bertolini n. 1 pianoterra».

«L'Eco del popolo», A. IV, n. 15, 11 giugno 1899:
«Istrumenti musicali raccomandano **Adolfo Stowasser e figlio a Graz**. Violini, chitarre, cetre, istromenti di ottone e legno, ottima qualità, prezzi modicissimi».

«Corriere di Gorizia», A. XVII, dal n. 116 del 28 settembre 1899, in poi:
«Pianini e pianoforti da vendere e noleggiare presso la ditta **GIROLAMO MICHLSTÄDTER**, via Rastello, 12. Nolo mensile da 3 a 5 fiorini».

«Corriere di Gorizia», A. XVII, dal n. 127 del 7 novembre 1899, in poi:
«**Maestro Giulio Gremese**. Accordatore di Pianoforti. Recapito alla Libreria Giovanni Paternolli».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, n. 10, 23 gennaio 1901:
«Novità! Novità! Novità! Trombetta – armonica da bocca (Legalmente protetta). Per la costruzione così ingegnosa dello spiraglio della trombetta, il suono è in una maniera sorprendente alto e pieno di effetto. Doppie voci. Musica meravigliosa tremolante. Secondo le istruzioni scolastiche si può suonare immediatamente i più belli: balli, canzoni, pezzi d'opera. Invenzione insuperabile. Prezzo corone 3.50 con scuola, contro invio precedente dell'importo – franco e libero di dazio – o contro il rimborso con 40 cent. in più. **R. Scholz, Zurigo (Svizzera),** Postfach 10112».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, dal n. 36 del 27 marzo 1901, in poi:
«Per concertisti e per studiosi di musica. La sottoscritta ditta tiene nel suo deposito di pianoforti uno speciale di primaria fabbrica adatto per concerti e per studi di musica classica: questo Pianoforte si trova disponibile nel recapito della firmata oltre che per singoli concerti anche per qualche ora al giorno per chi volesse approfittarne. **Girolamo Michlstädter**».

«Corriere Friulano», A. I, dal n. 52 del 28 agosto 1901, in poi:
«**F. SOCIM, Bolzano, Tirolo**. Fabbrica armoniche specialità. Prezzi correnti gratis e franco».

«Corriere Friulano», A. I, dal n. 57 del 10 settembre 1901, in poi:
«Da vendere grande specchio da salone, pianoforte Mignon, mobili diversi […] a Villa Perco n. 3 II. Piano. Salire per il giardino».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, dal n. 107 del 13 settembre 1901, in poi:
«Istrumenti musicali presso **Adolfo Stowasser e figli, Graz**. Ottoni, Legni ed a corda, tutti di ottima qualità ed a prezzi moderati. Si eseguiscono anche riparature pronte, bene ed a buon prezzo. I cataloghi si spediscono gratuitamente».

«Il Friuli orientale», A. III, n. 212, 17 ottobre 1901:
«Deposito pianini e piani della fabbrica **Luigi Magrini e Figlio di Trieste**, riconosciuti i migliori per bontà, solidità e bellezza di voce, si trovano in vendita in Piazzetta, n. 24 I piano, noleggio, vendita per cassa e a rate. Si assumono accordature e riparazioni nel deposito di pianoforti di Rosa Magrini».

«Corriere Friulano», A. I, n. 83, 9 novembre 1901:
«Pianini nuovi si noleggiano a prezzi mitissimi. Recapito di distinta maestra di piano, istruzione metodo moderno in italiano e tedesco. Deposito pianoforti di **ROSA MAGRINI**, Piazzutta 24, I piano».

«L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, dal n. 135 del 20 novembre 1901, in poi:
«Armoniche a mantice per concerti della rinomata fabbrica di armoniche **Ernesto Hess, Klingenthal**, **Sassonia**. […] Da 3 registri, 70 voci, corone 9, a 8 registri, 170 voci, corone 36. Catalogo illustrativo di armoniche a mantice, zitare, violini, musica meccanica, con attestati e lodi in quantità si spediscono a richiesta».

«Corriere Friulano», A. II, dal n. 143 del 29 novembre 1902, in poi:
«Un regalo sensazionale! Il Trombino novità con questo istrumento garantito, anche chi non sa note di musica può suonare 200 pezzi scelti oltre a canzoni, marce, ballabili. Il Trombino è un'invenzione moderna sensazionale mediante il quale uno in società può divertire la compagnia rivelandosi all'improvviso suo distinto, compiacente accompagnatore alle danze ed al canto. In nichelio sopraffino l'istrumento costa fiorini 3.50, di qualità ancora più raffinata fiorini 6.

N.B. Non si manda che verso rivalsa da **ENRICO KERTÉSZ,** Via I. Fleischmarkt N. 9, **Vienna**».

«L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXIII, dal n. 28 del 12 febbraio 1904, in poi:
«Sono da vendersi mobili di lusso, quadri bellissimi, specchi, tavoli ecc., come pure una cetra assieme a metodo per impararla a sonare, e musica. Corso Francesco Giuseppe, 35, p. II.o».

«Corriere Friulano», A. V, dal n. 20 del 10 febbraio 1905, in poi:
«Buonissimo pianoforte a coda Bösendorfer vendesi o noleggiasi a prezzo conveniente. Rivolgersi al Bazar Giapponese, via del Teatro, N. 11».[193]

193. Il negozio vende «recenti ed eleganti novità dell'industria nipponica quali vasi, piatti, ventagli», in «Corriere Friulano», A. V, n. 15, 4 febbraio 1905.

«L'Eco del Litorale. Giornale quotidiano», A. XXXIV, dal n. 58 del 27 marzo 1905, in poi:
«Piano-Forte da vendere, eccellente da concerto mezza coda: in negozio **A. Serafini** accordatore riparatore istrumenti musicali. Corso Francesco Giuseppe 6».

«Corriere Friulano», A. V, dal n. 87 del 20 luglio1905, in poi:
«Si trovano pianoforti e pianini nuovi della premiata fabbrica **MAGRINI E FIGLIO**, da noleggiare, vendita per cassa, rate, scambio, accordature, riparazioni a prezzi mitissimi, in Via Alvarez, N. 1, I piano».

«Corriere Friulano», A. V, dal n. 188 del 23 dicembre 1905, in poi:
«Da vendere Pianoforte "Mignon" mezza coda sistema Americano, quasi nuovo ed anche un Pianoforte a coda pure in buonissimo stato. Prezzo da convenirsi».

«L'Eco del Litorale», A. XXXVI, dal n. 4 del 9 gennaio 1907, in poi:
«Suonatori di cetra ricevono 6 pezzi di musica e Catalogo gratis da **J. Neukirchner, Görkau, Boemia**».

«L'Eco del Litorale», A. XXXVI, dal n. 139 del 22 novembre 1907, in poi:
«Premiato Stabilimento Pianoforti di **E. WARBINEK Trieste**, Piazza Goldoni 12, I angolo Corso e Via Nuova. Specialità pianini e pianoforti delle mondiali firme Steinway e Jons di New-York, Schweighofer ecc., pianini elettrici, orchestrino armonium. Noleggio – Scambio – Rate – Riparazioni – Accordature a prezzi mitissimi».

«L'Eco del Litorale», A. XXXVII, dal n. 23 del 4 febbraio 1908, in poi:
«Grammofoni COLUMBIA. Grande arrivo di Dischi a doppia faccia (pasta dura) da corone 1. – in poi! Macchine a cilindri. Rappresentanza e deposito **UMBERTO SBAIZERO**, Via Cecilia 14, **TRIESTE**».

«Forum Iulii. Rivista di scienze e lettere», A. III, N. 5, 1913:
«A Pola s'è venuti a rilevare che evvi chi possiede due violini del noto goriziano **Antonio Pelizzòn** (sec. XVII)».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 22 del 27 luglio 1915, in poi:
«Deposito grammofoni **HELENE STEPANEK**, **Vienna I.,** Kolowratring 12**.** Grammofoni di 30 corone – Dischi a corone 1.60 - Armoniche».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 24 del 31 luglio 1915, in poi:
«Pianoforti – Armonium. Stabilimento e affittanze i r. **Fornitore di corte Franz Nemetschke e Figlio, Vienna I.,** Bäckerstrasse **– Baden (Vienna)** Bahnhofplatz 9 tel. 16934. Fondato nel 1840».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 27, 7 agosto 1915:
«Fonte d'acquisto e di prestito per pianoforti **ROBERT ERBLICH'S WITWE V.,** Rainerplatz 5 **Vienna, IV.,** Pressg. 18».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 35 del 26 agosto 1915, in poi:
«Stabilimento di pianoforti di **Friedrich Weitz, Vienna IV.**, Rainerplatz, raccomanda il suo deposito di eccellenti piani a coda e pianini. Vendita e prestito».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 40 del 7 settembre 1915, in poi:
«Fabbrica di pianoforti **J. Belehradek – Vienna VII.**, Mechitaristengasse 4, compere e scambio, riparazioni e accordature».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 41, 9 settembre 1915:

«Primo stabilimento austriaco per pianoforti **Joh. Gugi** – **Vienna I.**, Hoher Markt 9, tel. 19866 – **Baden,** Franz Josefsring 11 – Pianini mignon – Harmonium, ecc.».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 55 del 12 ottobre1915, in poi:
«Musik-Universum u. Theaterkartenbureau **F. Rektenwald**, X. Favoritenstrasse 100, Angolo Raaberbahng. Articoli musicali, strumenti, corde, ecc. Biglietti per tutti i teatri di Vienna».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 58, 19 ottobre 1915:
«Stabilimento per fabbrica artistica di violini e riparazioni **Anton Poller, Vienna I.,** Giselastrasse 1, e **Vienna IX.,** Währingerstrasse 70».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 70 del 7 novembre 1915, in poi:
«Vendita di pianoforti **A. Blotner, Vienna IX.,** Lichtensteinstrasse 73, I/7».

APPENDICE II

In Appendice II figurano, a partire dal 1873, i nomi e gli indirizzi dei «Maestri e professori di musica», dei «maestri di ballo di sala», e delle scuole musicali pubbliche e private.

Tra i numerosi avvisi pubblicitari usciti a Vienna emerge l'insegnamento del liuto, strumento rinascimentale a corde pizzicate, depositario dell'antica cultura araba e mediterranea che attraverso i secoli ha toccato le arti di tutti i paesi europei.

«L'Isonzo», A. III, dal n. 98 del 6 dicembre 1873, in poi:
«**Guglielmo Pincherle professore di musica** impartisce lezioni di pianoforte e canto tanto in casa propria che a domicilio degli scolari. Informazioni ulteriori presso il signor L. Reggio Cambiavalute nonché nella propria abitazione sita di faccia al Teatro nella casa delle Assicurazioni Generali, n. 52, III piano».

L'indirizzo cambia due anni dopo:«Piazza Travnik n. 288», «L'Isonzo», A. V, n. 87, 30 ottobre 1875.

«L'Isonzo», A. V, dal n. 92 del 17 novembre 1875, in poi:
«ANNUNZI. Lezioni di canto**.** La sottoscritta artista di canto, ritiratasi dal mondo teatrale ed essendo intenzionata a soggiornare in questa città, si pregia di far conoscere a codest'onorevole pubblico che darà lezioni di canto. Da insinuarsi nell'abitazione della sottoscritta, Piazzutta n. 53. **Ernesta Milanesi**».

«L'Isonzo», A. VI, dal n. 41 del 20 maggio 1876, in poi:
«**Luigia Pleyer,** allieva del celebre Pianista Sig. Bix di Trieste**,** avendo da poco presa dimora qui, desidera istruire nel pianoforte. Abita in Contrada dei Signori al n. 152, III. piano».

«Il goriziano», A. II, n. 11, 18 gennaio 1877:
«**Antonio Vidrig** maestro di musica impartisce lezioni di Violino, Viola, Contrabbasso, Flauto, Oboe, Fagotto e Chitarra**,** sia a domicilio che in propria abitazione. Assume inoltre ordinazioni per balli e *soires*, tanto per città che fuori, per quartetto, sestetto o piena orchestra. Borgo Piazzutta, n. 5, I. piano».

«L'Eco del Litorale», A. XII, dal n. 25 del 23 marzo 1882, in poi:
«Lezioni di Piano, Canto, Organo. **Mattia Zei,** organista della chiesa metropolitana di Gorizia**,** si raccomanda ai suoi concittadini per lezioni nonché per qualunque lavoro in

copiatura, trasporti e traduzioni. Recapito in via Signori, n. 3, II piano».

«Corriere di Gorizia», A. I, dal n. 78, 29 settembre 1883:
«Française pianiste diplomée, ayant été longtemps institutrice, munie de reccomandations, le plus distinguées, récemment arrivée, cherche, à donner des leçons. Via dietro il Castello N. 12 I. et . A parler de 4-5 heures».

«Corriere di Gorizia», A. II, n. 84, 18 ottobre 1884:
«Maestra di Lingue e Pianoforte signora **Coralia Flatow** già ben nota a Gorizia, si pregia di annunciare che col 1. Novembre riprenderà le sue lezioni di lingua e di conversazione tedesca e francese nonché quelle di pianoforte».

«Corriere di Gorizia», A. III, dal n. 15, 21 febbraio 1885:
«Lezioni di zittera impartisce secondo metodo facile ad apprendersi **G. Omuletz** e la di lui figlia[194] - Rivolgersi in via Morelli N. 33, II piano. Si raccomanda pure per concerti privati».

«Corriere di Gorizia», A. IV, dal n. 150, 16 dicembre 1886:
«Maestra approvata di pianoforte desidera collocarsi presso buona famiglia in clima meridionale a modeste condizioni. Indirizzo: **Stolz**, Emporio di Musica, **Graz**».

«Corriere di Gorizia», A. VIII, n. 69, 10 giugno 1890:
«**Antonio Hönig** maestro di musica impartisce lezioni private di Violino e Pianoforte, abita in via Rastello n. 19 – II piano»**.**

«Corriere di Gorizia», A. VIII, n. 101, 30 settembre 1890:
«Pianista da ballo ricercato per qui: scrivere le condizioni a G. Dalla Torre, Chiazza 5, Trieste».

«Corriere di Gorizia», A. IX, n. 28, 5 marzo 1891:
«Maestro di pianoforte e canto, il sottoscritto avendo divisato di fermar dimora a Gorizia, e potendo offrire ottime referenze per ciò che riguarda le proprie abilità nella nobilissima arte musicale, prega quelle distinte persone che volessero approfittare dell'opera sua per lezioni di canto e pianoforte, di rivolgersi alla spettabile Amministrazione del giornale che per gentilezza favorisce le desiderate informazioni. **Angelo Seghizzi già maestro di cappella a Terni**».

«Corriere di Gorizia», A. XI, dal n. 126, 21 ottobre 1893:
«Lezioni di Pianoforte impartisce una signorina abilitatasi al Conservatorio di Vienna. Informazioni per lezioni di Pianoforte».[195]

---

194. La figlia si chiama Costanza (cfr. avvisi successivi rintracciati in «Corriere di Gorizia», A. XII, n. 126, 20 ottobre 1896; A. XVI, dal n. 123, 13 ottobre 1898; A. XVII, dal n. 116, 28 settembre 1899).

195. Probabilmente l'annuncio appartiene alla pianista Elvira Pangrazi di Gorizia, che aveva conseguito il diploma con lode presso il Conservatorio di Vienna circa due mesi prima, come riportato nel seguente articolo che ho rintracciato nel corso dello spoglio:«Cronaca locale e provinciale. Una signorina goriziana che si fa onore. Con compiacenza rileviamo da fonte ineccepibile che la nostra gentile concittadina signorina Elvira Pangrazi, poco più che ventenne, negli ultimi tre anni ha completato i suoi studi di cembalo e di armonia al Conservatorio di musica di Vienna, in modo da distinguersi eccezionalmente. Essa ha riportato un diploma di lode firmato da professori che sono celebrità in tale materia, diploma che la dichiara assolta con distinzione, e artisticamente matura» (tratto dal «Corriere di Gorizia», A. XI, n. 106, 5 settembre 1893).

«Corriere di Gorizia», A. XII, n. 126, 20 ottobre 1894:
«Lezioni di cetra secondo diversi metodi, tedesco e italiano, come anche cetra d'arco impartisce **Costanza Omuletz**, San Rocco, Via Parcar n. 2. A scolari più provetti verrà porta occasione di suonare pezzi concertati in compagnia».[196]

«Corriere di Gorizia», A. XIII, n. 10, 22 gennaio 1895:
«Lezioni di pianoforte, di lingua francese, tedesca e slovena, desidera dare una signorina, a condizioni convenienti. Rivolgersi all'amministrazione del giornale».

«L'Eco del Litorale», A. XXVI, n. 17, 7 febbraio 1896:
«Lezioni di pianoforte a condizioni favorevoli, da maestro patentato, nelle ore pomeridiane. Rivolgersi all'Ufficio di Gorizia».

«Corriere di Gorizia», A. XVI, dal n. 123, 13 ottobre 1898; A. XVII, dal n. 116, 28 settembre 1899:
«Istruzione di cetra impartisce **Costanza Omuletz**, via Bertolini, n. 10, II – Zither unterricht ertheilt **Costanzia Omuletz**».

«Il Friuli orientale», A. III, dal n. 183, 13 settembre 1901:
«Lezioni di Pianoforte secondo i metodi dei RR. Conservatori italiani e tedeschi, impartisce **Rosalia de Ferrari**, premiata e diplomata Maestra di Piano, in Via Corno n. 2, I piano».

«Corriere Friulano», A. I, dal n. 68, 5 ottobre 1901:
«Una signorina fiorentina domiciliata in questa città, maestra di musica diplomata del R. Conservatorio di Monaco Baviera, darebbe lezioni di pianoforte presso distinte famiglie. Rivolgersi all'ufficio di Redazione del giornale, Piazzetta Arcivescovado N. 7, I piano».

«L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 199, 21 ottobre 1908:
«**Emma Bagnalasta** maestra di Canto e Recitazione, ristabilita in salute riapre il corso delle sue lezioni».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 27 del 7 agosto 1915, in poi:
«Scuola di clarino, mandolino, cetra**, W. Marrkowitza,** IV., Starhemberggasse 5, II piano, porta 13 - Raccomandate».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 30 del 14 agosto 1915, in poi:
«**Berta Pokorny,** Maestra di piano e pianista con esami di Stato Scuola Leschetizky, istruzioni in casa, Vienna, IV., Wledenergürtel 24 vis a vis della Südbahn».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 30 del 14 agosto 1915, in poi:
«Scuola privata per canto, pianoforte, ecc**. Maria Ilgner,** Vienna, IX. Nussdorferstrasse No. 94 (Latschkagasse No. 1), Porta 11 - Raccomandata».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 30 del 14 agosto 1915, in poi:
«**Charlotte von Zipper** i. r. concertista scuola privata per canto e piano,Vienna, IX., Währingerstrasse No. 22 si raccomanda».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 30 del 14 agosto 1915, in poi:
«I. r. Istituto musicale concessionato, IV., Allegasse 54., per violino, pianoforte, armonium, musica da camera, concerti di scolari, esami di stato**.** Direttore **Nésbeda**».

196. L'indirizzo cambia un anno dopo: via Codelli n. 6 («Corriere di Gorizia», A. XIII, n. 116, 26 settembre 1895).

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 32, 19 agosto 1915:
«Istruzioni in violino e piano, Professore di musica e membro della Federazione pedagogica austriaca **W. Opawa,** Vienna, II/2, Schüttelstrasse 35, I. d.».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 33 del 20 agosto 1915, in poi:
«Scuola di musica, concertista per pianoforte **K. Hofmeister,** Dir., VII., Neustiftgasse 22, istruzione privata in casa».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 46, 21 settembre 1915:
«Scuola privata di musica **L. Beer**, autorizzato, **Vienna XVI**, Joh. Nep. Bergerplatz 6. Piano, violino, canto (coro di fanciulli), organo, istruzione di musica e di armonia. Metodo facile. Prezzi modici […]».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 47 del 23 settembre 1915, in poi:
«Scuola concertistica di musica per piano e violino. Corsi per principianti, di perfezionamento e di preparazione all'esame di Stato. Istituto di prestito. Strumenti in grande assortimento. Proprietario **S. Storch**, **Vienna II.,** Leopoldsgasse 27 A., scuola rinomata e raccomandata».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 47 del 23 settembre 1915, in poi:
«Istituto di musica (piano, violino, violoncello, liuto, canto) **Wunder – Wierer**, **Vienna XVIII**, Währingerstrasse No. 130».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 47 del 23 settembre 1915, in poi:
«Scuola privata di musica per violino e piano del Direttore **Peregrin Lakomy**, **Vienna XVIII.**, Währingerstrasse No. 91, I piano, porta 13».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 48 del 25 settembre 1915, in poi:
«Nuovo Conservatorio Viennese, Direttore e Virtuoso da Camera **Francesco Ondriček**, dirigente della classe maestri di violino. Direttore sostituto**: Dr. Roberto Konta**, compositore e scrittore di arte musicale. Distinte forze di istruzione. L'istruzione nelle classi d'istrumentazione e di teoria è cominciata il 15 settembre […] **Vienna I.**, Himmelpfortgasse 11, tel. 7107».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 48 del 25 settembre 1915, in poi:
«Istituto di istruzione musicale e drammatica **Lutwak – Patónay.** Direzione: IV., Mühigasse 30. Istruzione in tutti i rami della musica e dell'arte rappresentativa fino alla maturità artistica […] Corsi di musica per esami di Stato, e classe preparatoria per i meno istruiti. Scuola per l'arte drammatica, operistica e operettistica, con scene d'esercizio […]».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 53 del 7 ottobre 1915, in poi:
«Corsi speciali per violino (Scuola Sevčik) e musica da camera. Direzione: virtuoso di violino **Felice Pazofski**, **Vienna, III.**, Rochusgasse 11, tel. 2854/IV».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 53 del 7 ottobre1915, in poi:
«Scuola privata di musica **L. & E. Weiss**, **Vienna**, Schönbrunnerstrasse 74, Hochparterre, pianoforte, violino, canto, ecc. Canto corale, musica da camera, ecc.».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 55 del 12 ottobre1915, in poi:
«Scuola di canto per bambini del **prof. Hans Wagner**, **Vienna III.**, Sophienbrückengasse 12, tel. 131».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 58, 19 ottobre1915:
«Scuola di musica **Weisshappel**, **Vienna XVIII/1**, Camongasse 19».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 58, 19 ottobre1915:
«**Karl J. Potansi**, concertista, direttore di musica, **Vienna, XV.**, Goldschlagstrasse 27, pianoforte, strumenti a corda e a fiato, batteria».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 58, 19 ottobre1915:
«Scuola privata di piano **Marianne Hafenrichter**, conservatorista assolta e musicista di pianoforte assolta con distinzione agli esami di Stato del Pedagogium dell'i. r. Accademia di musica, **Vienna IX.**, Alserstrasse 44, Entrata Hebragasse 2».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 60, 23 ottobre1915:
«Istruzione di pianoforte e di cetra **L. Orischnigg**, musicista approvata, Blindengasse 27, **Vienna**, **VIII.**».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, n. 60, 23 ottobre1915:
«Istruzione di cetra e di pianoforte di **K. Schumitzky – Vienna, XVII.**, Hernalser Hauptstrasse No. 151».

«L'Eco del Litorale», edizione di Vienna, A. XLIV, dal n. 62 del 28 ottobre1915, in poi:
« Scuola privata di piano di **Eduard Pilz**, **Vienna, XVII.**, Elterleinplatz 1».

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

DEUMM - B *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985-1990, *Le Biografie*, 8 voll. + *Appendice*.

DEUMM - L *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1984, *Il Lessico*, 4 voll.

DEUMM - TP *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1999, *I Titoli e i Personaggi*, 3 voll.

MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1979, 14 voll.+ 2 suppl., 1973-1979.

MGG2S *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart, Bärenreiter, 1994-1999, Sachteil 9 Bände.

MGG2P *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart, Bärenreiter, 1999-2005, Personenteil 13 B.

NGroveD[6] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980[6], 20 voll.

NGroveD *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second revised edition, ed. by Sadie, executive editor John Tyrrell, London, Macmillan, 2001[2], 29 voll.

BIBLIOGRAFIA

CATALOGHI

- Romina BASSO, *Augusto Cesare Seghizzi Musicista goriziano. Il catalogo delle opere*, Gorizia, 2001 (pubblicazione promossa dall'Associazione Corale goriziana "C. A. Seghizzi" e dalla Provincia di Gorizia).
- Marino DE GRASSI, *Catalogo dei periodici stampati o editi nella contea di Gorizia e Gradisca conservati nelle biblioteche pubbliche isontine (1774-1918)*, «Studi goriziani», LV-LVI (1982), gennaio-dicembre, pp. 51-104.
- Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994.

OPERE DI CARATTERE STORICO E BIOGRAFICO

- Patricia ADKINS CHITI, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia*, Novara, De Agostini, 1991.
- Alessandro ARBO, *Musicisti di frontiera. Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento* (Monografie storiche goriziane, I), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1998.
- Elsie ARNOLD – Jane BALDAUF-BERDES, *Maddalena Lombardini Sirmen, Eighteenth-Century Composer, Violinist and Businesswoman*, Lanham, Maryland and London, The Scarecrow Press, 2002.
- Carlo Luigi BOZZI, *Ottocento goriziano. Gorizia nell'età napoleonica*, Gorizia, Libreria Giov. Paternolli Editrice, 1929.
- Ranieri Mario COSSAR, *Vecchia liuteria goriziana*, edito a cura dell'Istituto per il promovimento delle industrie e dell'artigianato in Gorizia, 1939.
- Ranieri Mario COSSAR, *Cara vecchia Gorizia*, Gorizia, Libreria Adamo, 1981.
- Marino DE GRASSI, *Il giornalismo goriziano a metà dell'Ottocento (1848-1851)*, Trieste, Istituto Nazionale per la storia del giornalismo, 1974 (Quaderni di storia del giornalismo, serie 1, numero 11).
- Gianfranco ELLERO – Manlio MICHELUTTI, *Ugo Pellis, fotografo della parola*, Udine, Società Filologica Friulana, 1994.
- Gianfranco ELLERO – Italo ZANNIER, *Voci e immagini. Ugo Pellis linguista e fotografo*, Milano, Motta Editore, 1999.
- Antonella GALLAROTTI, *Donne per Gorizia*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1993.
- Antonella GALLAROTTI, *Per una storia dell'editoria goriziana dell'Ottocento. Le raccolte della Biblioteca Statale Isontina e della Biblioteca Civica*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 2001 (Biblioteca di Studi goriziani 3).
- Antonella GALLAROTTI, *Personaggi goriziani del millennio*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002.

- Gioacchino GRASSO, *Musica per Gorizia. Un omaggio alla città*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 2006 (Biblioteca di Studi goriziani 12).
- Arianna GROSSI, *Annali della Tipografia Goriziana del Settecento*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 2001 (Biblioteca di Studi goriziani 2).
- Aleramo LANAPOPPI, *Lorenzo Da Ponte: realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Guido MANZINI, *La rivista «Studi Goriziani» (1923-1969)*, Gorizia, Tipografia Sociale, 1969.
- Gustavo MARCHESI, *Toscanini,* Torino, UTET, 1993.
- Lucia PILLON, *Gorizia Millenaria*, fotografie di Roberto Kusterle, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005.
- Alojz REBULA, *Jacob Ukmar*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

SAGGI IN PUBBLICAZIONI PERIODICHE E OPERE COLLETTIVE

- Alessandro ARBO, *Il melodramma al teatro «Bandeu»*, «Studi goriziani», LXXI (1990), gennaio-giugno, pp. 7-38.
- Mario BRANCATI, *Il collegio dei Gesuiti*, in *L'organizzazione scolastica nella contea principesca di Gorizia e Gradisca dal 1615 al 1874*, Udine, Grillo Editore, 1978, pp. 21-32.
- Marco CAPRA, *Alla ricerca dei periodici musicali. In margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, n. 2, 1997, pp. 367-382.
- Marco CAPRA, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Alessandro Rigolli, Atti del Convegno, Parma, 5 - 6 novembre 2004, Torino, EDT s.r.l., 2005, pp. 63-85.
- Renato MEUCCI, *Gli strumenti della musica colta in Italia meridionale nei secoli XVI-XIX*, «Fonti musicali italiane», 3/1998, pp. 233-264.
- Fiorenza OZBOT, *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, «Studi goriziani», XCVII-XCVIII (2003), pp. 31-53.
- Fiorenza OZBOT, *La Musica nei periodici sloveni pubblicati a Trieste dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, <http://www.incontrimitteleuropei.it/ edizioni/papers.html> pp. 1-19, 2005.
- Fiorenza OZBOT, *La musica nei periodici sloveni pubblicati a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento*, in *Trgovski dom v Gorici. Sto let prisotnosti [Trgovski dom di Gorizia. Cent'anni di presenza]*, Gorizia, Grafica Goriziana, 2007, pp. 85-122 (contiene fotografie e documenti).
- Fiorenza OZBOT, *La musica nei periodici sloveni di Trieste e Gorizia dal 1900 al 1929*, in *La critica musicale in Italia nella I metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma, 28-30 ottobre 2008, Marsilio, Venezia - Casa della Musica, Parma, 2011, pp. 115 - 124, p. 343.

Figura 1 - «Corriere di Gorizia», A. II, n. 2, 5 gennaio1884.

Figura 2 - «Corriere di Gorizia», A. I, n. 59, 25 luglio 1883.

Figura 3 - «Corriere di Gorizia», A. XII, n. 77, 28 giugno 1894.

Figura 4 - «Corriere di Gorizia», A. I, n. 48, 16 giugno 1883.

Figura 5 - «Corriere di Gorizia», A. VII, n. 4, 8 gennaio 1889.

Figura 6 - «Corriere di Gorizia», A. IX, n. 122, 10 ottobre 1891.

Figura 7 - «Corriere di Gorizia», A. IX, n. 143, 28 novembre 1891.

Armoniche a mantice per concerti

In 120 sorte del tutto diverse esecuzione finissima, premiate a parecchie esposizioni mondiali, lavoro solido, suono pieno e nobile, spedisce la rinomata fabbrica di armon che.

Ernesto Hess, Klingenthal. Sassonia

36 voci, 10 tasti, nikel al di fuori, con manici 3 fino 11, tutto in nikel, 2 registri e bassi profondi al pezzo (36 c. alto' Marchi 5 50

La stessa Armónica

con	10	tasti,	3	registri,	70	voci Cor.	9.—
»	10	»	4	»	90	» »	11.40
»	10	»	6	»	130	» »	22.80
»	10	»	8	»	170	» »	36.—

Campanelle Cor. —.70 c. di più

»	19	»	4	»	100	» »	15.—
»	21	»	2	»	116	» »	18.—
»	21	»	6	»	144	» »	32 60
»	21	»	8	»	194	» »	48.—

Campanelle Cor. 1.20 c. di più.

Tremolo Cor. 1.20 di più.

Cataloghi illustrati di Armoniche a mantice, zitare, Violini, musiche meccaniche con attestati e lodi in quantità si spediscono a richiesta.

Si fanno anche cambi.

ATTESTATO

Io Le dico che l' armonica speditemi ha superato tutti i miei desideri. E' elegante, solida ed ha le voci tanto chiare che ha piacere sentirla

Winderstein presso Kreuznach.

Giov. Orthenberger.

Figura 8 - «L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, n. 135, 20 novembre 1901.

Istrumenti musicali

presso

Adolfo Stowasser e figlio, Graz

ottoni,

legni,

ed

a corda

ADOLF STOWASSER & SOHN GRAZ.

tutti di ottima qualità ed a prezzi moderati. Si eseguiscono anche riparature pronti, bene ed a buon prezzo.

Cataloghi si spediscono gratuitamente.

Figura 9 - «L'Eco del Litorale. Periodico politico, religioso, letterario», A. XXX, n. 107, 13 settembre 1901.

Un regalo sensazionale!

Il Trombino

Novità !

Con questo istrumento garantito, anche chi non sa nota di musica può suonare 200 pezzi scelti oltre a canzoni, marce, ballabili.

Il Trombino

è un'invenzione, moderna sensazionale, mediante il quale uno in società può divertire la compagnia rivelandosi all' improvviso suonatore distinto, compiacente accompagnatore alle danze ed al canto.

In nichelio sopraffino l' istrumento costa fior. 3.50 di qualità ancora più raffinata fior. 6.

NB. Non si manda che verso rimessa de

Enrico Kertész

Vienna I. Fleischmarkt N. 9.

Figura 10 - «Corriere Friulano», A. II, n. 143, 29 novembre 1902.

Ultime rappresentazioni

Grandioso Teatro meccanico

Oscarre Gierke

da DRESDA

eretto in Piazza della Ginnastica

Oggi

Giovedì 14

e Venerdì 15 corr.

Brillanti

Rappresentazioni

con nuovo

Programma

Domenica 17 novembre

irrevocabilmente 2 ultime

Rappresentazioni

Sabato alle 4 pom. trattenimento speciale per la scolaresca con prezzi ridotti.

PREZZI D' INGRESSO

Scanni chiusi numerati 40 s. — II Posti 30 sol. — III Posti 20 s. — Galleria 10 s. — Famiglie pagano la metà soltanto nei posti da sedere. La vendita delle carte ha luogo dalle 9 ant. impoi alla cassa del Teatro.

Devotissimo

OSCARRE GIERKE

Figura 11 – Locandina del «Grandioso Teatro Meccanico di Oscarre Gierke da Dresda».

Figura 12 - «L'Eco del Litorale», A. XXXVII, n. 23, 4 febbraio 1908.

Figura 13 - «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 1, 6 ottobre 1907.

Figura 14 - «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 7, 17 novembre 1907.

Figura 15 – Il tenore Mario Massa, «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 8, 24 novembre 1907.

Figura 16 – Il pianista Enrico Toselli, «Il Gazzettino della domenica. Rivista settimanale illustrata di scienze, lettere, arti e varietà», A. I, n. 3, 20 ottobre 1907.

Gioacchino Grasso

LA PRODUZIONE MUSICALE DI PIER ADOLFO TIRINDELLI NELLE EMEROTECHE E NEGLI ARCHIVI GORIZIANI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

"V'han creature umane
a cui natura ha dato la musica
di quella guisa che a' fiori il profumo".
(*Rivista Friulana,* 6 febbraio 1859, a. I, n. 6)

P.A. Tirindelli in *Enciclopedia della musica*, Rizzoli 1972, vol. VI.

Ci sembra opportuno precisare in via preliminare che nel presente scritto non ci occuperemo né della attività didattica, né di quella concertistica di Pier Adolfo Tirindelli[1] (aspetti, questi, già ampiamente messi in luce[2]), ma la nostra indagine avrà come oggetto la stagione creativa del maestro, limitatamente però a quelle sue composizioni che hanno avuto risalto nella stampa presente nelle biblioteche goriziane, la quale ha seguito con puntualità e attenzione l'evolversi della sua carriera artistica[3]. E ciò in virtù del triennio (1878-1881) trascorso nella città isontina ricoprendo egli il ruolo di insegnante di violino e viola nella locale civica scuola di musica, e della grande simpatia che i goriziani, cordialmente contraccambiati, hanno esternato nei suoi confronti sia durante il suo soggiorno nella loro città che negli anni successivi.

Pertanto questo contributo, scaturito da una annosa ricerca che ha preso il via in concomitanza con la scadenza centocinquantenaria della sua nascita (2008), intende perseguire, pur nella sua modestia, due obiettivi: recare una piccola pietruzza quale

1. Pier Adolfo Tirindelli (Conegliano, 1858 – Roma, 1937) iniziò gli studi musicali dapprima nella sua città presso l'Istituto Filodrammatico sotto la guida del maestro Giovanni Battista Saletnich e poi li proseguì presso il Conservatorio di Musica di Milano. Nel 1878 fu assunto a seguito di regolare concorso quale insegnante di violino presso la Civica Scuola di Musica di Gorizia. Contrariamente a quanto comunemente si afferma, non fu mai direttore della locale banda, il cui titolare era il maestro napoletano Gaetano Mugnone, fratello del più illustre Leopoldo, anche se qualche volta per assenza o impedimento di questi diresse il corpo musicale locale. Nel 1881, per perfezionarsi nell'arte violinistica, raggiunse Vienna e poi Parigi. Quindi fu insegnante di violino nell'Istituto veneziano di cui successivamente venne nominato direttore. Si recò a Cincinnati, dove svolse attività didattica. Lasciò numerosissime composizioni, molte delle quali sono da catalogare nel genere della romanza da salotto.
2. Si vedano in proposito le indicazioni bibliografiche in Appendice.
3. Si osserva che la stampa dell'epoca solitamente dava spazio alle varie manifestazioni musicali che avevano luogo a Gorizia: rappresentazioni di melodrammi e di operette, accademie e recital, concerti cameristici e corali, orchestrali e bandistici (in città si esibivano l'orchestra goriziana e quella militare, la banda cittadina e quella militare). Inoltre ragguagliava i lettori sulla biografia e il percorso artistico di quei musicisti che avevano lasciato un segno in città. Questa particolare attenzione riservata a loro dà la misura dell'importanza che i goriziani annettevano agli spettacoli musicali.

contributo integrativo ai cataloghi, certamente non esaustivi, delle opere del musicista di Conegliano apparsi fin qui[4], e nel contempo, con il suo taglio diacronico, seguire passo passo la sua ascesa artistica.

Nella domanda di partecipazione al concorso indetto dal Municipio di Gorizia per essere assunto come insegnante, il giovane dichiara, tra l'altro, che le Case Editrici Lucca di Milano e Zandiri di Venezia hanno già pubblicato vari suoi lavori, di cui conosciamo i titoli grazie al giornale *L'Isonzo*[5] che ha cura di citarli: *Un fiore, Sul lago, Triste addio, Triste ritorno, Proibizione, Chiamatelo destino, Rimembranza, Barcarola,* ai quali bisogna aggiungere, come precisa l'articolista: *Historiette e Romanza*, allora in corso di stampa.

Raggiunta Gorizia nel settembre 1878, Tirindelli durante il suo breve soggiorno nella città dell'Isonzo, mentre assolve con grande impegno, serietà e scrupolo ai suoi doveri derivanti dall'incarico didattico, è attivo non soltanto come concertista, ma anche quale compositore.

Dotato, come è, di facile vena melodica e di felice inventiva, le liriche, le arie e le melodie che egli va man mano componendo riescono a coinvolgere il pubblico fin dalle prime battute. Alcuni dei suoi pezzi vengono proposti a Gorizia nel corso di varie manifestazioni musicali, facendo sì che siano gustati dal pubblico, il quale, conquistato fin da subito, nutre per lui grande stima e affetto, tanto che in altro lavoro l'abbiamo definito il loro "beniamino"[6].

L'incontro con Franz Liszt

Fin dai primi mesi della sua permanenza in città Tirindelli ha l'occasione di farsi apprezzare non solo come interprete, ma anche quale compositore sia dal pubblico goriziano, sia nell'ambiente aristocratico. Tra i suoi ammiratori vanno segnalati in modo particolare i baroni Augusz: Anton, grande amico di Franz Liszt, il quale gli ha dedicato alcuni suoi lavori, e la sorella Hélen, pianista e devota allieva del musicista ungherese[7].

I pezzi da lui eseguiti nella loro dimora sono una *Mazurca* per pianoforte, una *Romanza* per canto e pianoforte (probabilmente è quella sopra citata, composta prima di giungere a Gorizia) e un *Adagio* per pianoforte, violino e violoncello.

Il 14 gennaio 1879, Liszt, proveniente da Roma e diretto a Pest, fa una sosta a Gorizia per rivedere gli amici Augusz, i quali, per l'occasione, invitano alcuni eminenti personaggi goriziani, tra cui anche Tirindelli, tutti molto orgogliosi di conoscere e rendere omaggio all'illustre ospite[8].

E proprio al grande musicista la baronessa invia successivamente i tre pezzi suindicati per un suo giudizio, come ci informa il biografo di Tirindelli, Ettore Montanaro, il quale scrive testualmente:

4. Cfr. i cataloghi cartacei, attualmente disponibili, compilati da Ettore Montanaro e da Camilla Delfino, presenti nelle opere citate nelle indicazioni bibliografiche.
5. *L'Isonzo* del 2 ottobre 1878.
6. Cfr. Gioacchino Grasso, *Prestigiose presenze musicali a Gorizia. L'attività concertistica strumentale nell'Ottocento*, Trieste-Gorizia, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 1999, pag. 55.
7. Ivi, pag. 51.
8. Per i particolari relativi all'incontro si rimanda al lavoro sopra citato di Gioacchino Grasso, pagg. 51-52.

"La gentildonna, che alle rare doti di musicista univa nobilissimi sentimenti di cuore, notando nella musica del giovane maestro qualità rimarchevoli, volle inviare le composizioni a Liszt, che si trovava allora a Roma, per averne l'autorevole giudizio"[9].

Liszt in data 1 settembre 1880, rispondendo alla baronessa che nel frattempo ha indossato l'abito monacale, afferma: "… Il talento del sig. Tirindelli merita attenzione, considerazione e incoraggiamento"[10] e nel dichiararsi disposto ad aiutare il suo raccomandato, aggiunge: "Ieri mi sono permesso di fare delle 'varianti' alla sua melodia *All'Ideale,* alla *Mazurca* e all'*Adagio* del *Trio* che vi piace per il suo bel sentimento"[11].

Il secondo pezzo, *Mazurca*, impreziosito dall'estro musicale del grande compositore, viene eseguito durante una serata di beneficenza a totale vantaggio degli inondati del Trentino al Teatro Sociale di Gorizia il 28 ottobre 1882 (l'autore ha già lasciato il capoluogo isontino da oltre un anno).

Questa pagina ha assunto il titolo di *Seconda mazurca di P. A. Tirindelli*[12] ed è stata pubblicata in Torino da Giudici e Strada.

archivio privato Gioacchino Grasso, Gorizia

9. Cfr. Ettore Montanaro, *Pier Adolfo Tirindelli e la sua musica*, Roma, Formiggini, 1933, pag. 13.
10. Tirindelli avrà l'onore di eseguire in duo con il grande pianista magiaro la prima sonata di Beethoven nel palazzo veneziano Malipiero durante una festa organizzata dalla principessa Hazfeld. In tale circostanza entrambi i musicisti rammentarono l'incontro goriziano.
11. Vedasi Epistolario di Liszt a cura del La Mara (New York 1968, 2 voll.).
12. Cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* seconda edizione, ed. by Stanley Sadie, 2001, vol. XIV, pag. 817 – A 297 (sub voce Franz Liszt).

Di altri lavori tirindelliani

Nel presente scritto ci soffermeremo ovviamente su altre pagine tirindelliane, alcune delle quali composte ed eseguite durante il suo soggiorno nel capoluogo isontino (di alcune di esse non si conoscono i dedicatari), mentre di molte altre i goriziani hanno avuto notizia tramite la stampa.

Da *L'Isonzo* apprendiamo che il maestro compone *Fantasia di concerto sulla Norma* che viene dallo stesso interpretata nel 1879.

Nel dare l'annuncio del concerto il giornalista afferma: "… Aggiungasi lo scelto programma, la indiscutibile ed esperimentata valentia degli esecutori" ed esprime la certezza che "il teatro sarà giovedì sera affollato"[13].

"Il Maestro Tirindelli suonò la fantasia di concerto sulla Norma da lui stesso composta per violino con accompagnamento di pianoforte. In questo pezzo il compositore volle mettere a scabra prova il violinista accumulandovi le difficoltà per darsi poi il trionfo di superarle, infatti quei due compendiati in una sola persona vennero a doppio titolo retribuiti di vivi applausi da dividersi col valente accompagnatore maestro Windspach" [14].

Per completezza va detto che lo stesso pezzo viene riproposto dal medesimo compositore la sera del 10 dicembre dello stesso anno durante la penultima recita della *Traviata* al Teatro Sociale di Gorizia nell'ambito della stagione lirica.

"… il nostro distinto maestro il sig. Tirindelli… - così si legge ne *L'Isonzo* – volle contribuire a rendere più vario lo spettacolo e … col suo magico archetto ci persuase, ci commosse e ci convinse ch'egli è e resterà un valentissimo concertista di violino non solo, ma ottimo compositore di musica, come ce lo ha provato colla bellissima fantasia per concerto sulla *Norma* da lui composta e iersera eseguita in modo ammirabilissimo".

Il 5 aprile 1879 Tirindelli incontra al Teatro Sociale gli appassionati di musica goriziani.

Il giorno precedente si legge ne *L'Isonzo*: "Ci si prepara per sabato a sera al nostro Teatro Sociale una novità solleticante. In occasione di una serata a beneficio dell'impresa il distinto prof. P. A. Tirindelli ci farà udire uno strumento, nuovo per noi, che per i suoi delicati e soavi vibrati dalle sue corde, specialmente poi quando toccate dal magistero finissimo del Tirindelli, lo si ha voluto chiamare *viola d'amore*… Il Tirindelli ci farà conoscere l'antico strumento tutto nuovo per Gorizia…"[15].

Egli esegue un pezzo da lui appositamente composto[16] avvalendosi della viola appartenuta al suo predecessore maestro Francesco Pirz[17]. Si tratta di un adagio intitolato

13. *L'Isonzo* del 21 gennaio 1879.
14. *L'Isonzo* del 24 gennaio 1879.
15. *L'Isonzo* del 4 aprile 1879.
16. Allora pochi pezzi erano stati dedicati a questo strumento da parte dei compositori. Infatti più tardi il maestro Tullio Serafin (Cavarzere, 1878 - Roma, 1968), diplomato in viola, afferma: "mi rattristava il dover notare come questo magnifico strumento fosse, almeno in quel periodo tanto trascurato…". Data la scarsezza di musica per viola "volli comporre una sonata in quattro tempi che presentai io stesso", vedasi *Tullio Serafin – vita, carriera, scritti inediti* di Daniele Rubboli, Cavarzere 1979, pag. 55.
17. Il maestro Francesco Pirz, oriundo della Carniola, morto a Gorizia all'età di settantatrè anni, fu maestro di cappella alla Metropolitana e insegnante nella Civica scuola di musica. Lo strumento da lui posseduto, in vista del concerto tirindelliano, fu revisionato da un liutaio goriziano.

Serata di Beneficenza

Teatro Sociale di Gorizia

23 Gennajo 1879 a ore 8 pom.

Per cura della Commissione di Beneficenza e mercè la gentile cooperazione di alcuni egregi Signori di qui e dell' attore drammatico Sig. **Achille Leigheb**, e la prestazione della Banda civica diretta dal Sig. maestro **Gaetano Mugnone** si darà nell' anzidetta sera

UN TRATTENIMENTO

MUSICALE e DRAMMATICO
A BENEFICIO DEI POVERI.

Programma.

1. **Mercadante.** Sinfonia su motivi dello Stabat mater di Rossini. — *Banda civica.*
2. **Bazzini.** Gran Fantasia per violino sulla "Sonnambula„ di Bellini, con accompagnamento di piano; Sigg.i *P. A. Tirindelli* ed *Enrico Windspach.*
3. **Romano Gius.** Duetto concertante per armonium e pianoforte sull' opera "Un ballo in maschera„ di Verdi. — Sigg.i *Alessandro Gibarra* ed *Enrico Windspach.*
4. **I due sordi.** Farsa di G. Moinaux. — Sig.a *Genoveffa Marega* e Sigg. *de Furlani Iginio, Kürner Giovanni* e *Leigheb Achille.*

5. **Suppè.** Ouverture della "Dama di picche„. — *Banda civica.*
6. **Tirindelli.** Fantasia di concerto sulla "Norma„ di Bellini per violino con accompagnamento di piano. Sigg.i *P. A. Tirindelli* ed *Enrico Windspach.*
7. **Donizetti.** Scena ed aria della "Maria di Rohan„ per baritono con accompagnamento di piano; — Sigg.i *Clemente Ortalli* e *Michele Zej.*
8. **Reissiger.** Andante e Rondò del Trio in fa diesis min. per piano, violino e violoncello. Sigg.i *Enrico Windspach, P. A. Tirindelli* e *Carlo Cav. de Ritter.*

Viglietto d' ingresso s. 50. — loggione s. 20. — poltroncine s. 30.
scanno chiuso s. 15. — palchi in loggione s. 50.

Le offerte oltre al viglietto si ricevono alla porta da appositi delegati dalla Commissione o possono essere trasmesse direttamente alla Presidenza.

Purtroppo anche l' anno 1879 si presenta sotto tristi auspicii. Manca il lavoro e quindi il mezzo di sostentamento a molte famiglie che sono costrette di ricorrere alla carità pubblica. La Commissione non ha fondi sufficienti per far fronte a tante domande di sussidio e ad onta che il Comune aumentasse quest' anno il suo contributo, il deficit pro 1879 ascende all' ingente cifra di f. 11000.

Basterà questo cenno per giustificare l' appello della firmata Commissione alla filantropia esperimentata di questa popolazione.

Dalla Commissione di Beneficenza Gorizia 18 Gennajo 1879

Il Podestà-Presidente

D.r Deperi Dono N. de Dolinch

Gorizia, Tip. Seitz ed.

3923

Archivio storico provinciale di Gorizia - fondo Teatro di Società fasc. 1149
(aut. n. 22872/14 dd. 4/08/2014).

Melanconia, che i presenti possono ascoltare dopo il II atto della commedia di Paolo Ferrari *Il codicillo dello zio Venanzio.*

Il recensore dello spettacolo a proposito di questa pagina annota: "Accordato venne … il bis del suo adagio *Melanconia* … L'effetto che produsse sull'uditorio fu buono; gli si riconobbe estrema dolcezza di suoni e si trovò che il Tirindelli tratta la viola d'amore con la stessa sicurezza d'arco colla quale maneggia il violino. Egli è padrone assoluto del suo archetto e lo adopera con una squisita delicatezza e con gran sentimento così da cavarne tutto il possibile effetto…"[18].

Un altro appuntamento musicale ha luogo sempre al Teatro Sociale la sera del 29 gennaio 1880, alla riuscita del quale collaborano molti artisti locali, nonché l'orchestra militare dell'i. r. reggimento fanti Barone Hess. Durante questo concerto di Tirindelli viene eseguita *Elegia* per violino, viola, violoncello, pianoforte ed armonium nonché *Gavotte* per violino, viola e violoncello[19].

L'autore ripropone a Palazzo Coronini l'*Elegia* nella versione per violino e pianoforte sia il 17 aprile del medesimo anno, sia il successivo 12 maggio; lo accompagna al pianoforte il maestro Gaetano Mugnone[20].

Amare… Soffrire…! "È questo il titolo di una bellissima romanza che il M.o Pier Adolfo Tirindelli ha pubblicato non ha guari. Nei giornali milanesi se ne dice molto bene. Che cioè è originale nella ispirazione, ha un movimento scelto, elegante, carino, e che appena sarà conosciuta, diventerà la prediletta del mondo aristocratico *musicale* femmineo. È scritta per baritono o mezzo soprano ed è dedicata al baritono Giuseppe Kaschmann, il genero del defunto ingegnere Vicentini"[21].

L'opera ha tanta fortuna che l'editore veneziano Ettore Brocco dopo due anni procede alla terza edizione.

Anche di questa ristampa dà notizia il giornale goriziano, il quale riporta dal periodico *Venezia* quanto segue: "La bella ed elegante canzone per baritono o mezzo soprano *Amare…Soffrire* ebbe tale successo che l'editore… ne ha pubblicato testé la terza edizione"[22].

Humoresque, Czardas, Chanson plaintive, Burlesque sono sue composizioni che l'autore esegue, accompagnato al pianoforte dal m.o Luzzato, il 26 ottobre 1887 nella Sala della Società Filarmonico-Drammatica di Trieste e subito dopo a Gorizia.

"…Tirindelli – si legge nella recensione apparsa ne *Il Piccolo* - è un vero artista, un esecutore ed un compositore di primo ordine… Come compositore, il Tirindelli, ispirandosi ai modelli dei nostri grandi maestri, per le qualità serie ed originali del suo stile esce dal comune e ci riesce perfettamente. Il pubblico ha ammirato l'*Humoresque* e ha chiesto il bis della *Burlesque* e del *Czardas"*[23].

Il giornale isontino, dal canto suo, annota: "… là dove l'ammirazione del pubblico salì all'entusiasmo fu al N. 3 del programma. Quella Czardas di cui è autore il concertista, da lui eseguita con uno slancio e una finezza sublime. Non è a dire il trasporto col quale

18. *L'Isonzo* del 7 aprile 1879.
19. *L'Isonzo* del 30 gennaio 1880.
20. *L'Imparziale* del 21 aprile e del 12 maggio 1880.
21. *Corriere di Gorizia* del 6 giugno 1886.
22. *Corriere di Gorizia* del 20 dicembre 1888.
23. Brano riportato dal *Corriere di Gorizia* del 29 ottobre 1887.

TEATRO SOCIALE IN GORIZIA

Per la sera di Sabbato 5 Aprile 1879 — a ore 8 precise

(Dispari)

RAPPRESENTAZIONE STRAORDINARIA

A VANTAGGIO DELL' IMPRESA

nella quale vi prendono parte i distinti ed Egregi Professori

PIER ADOLFO TIRINDELLI ed ENRICO WINDSPACH

i quali si prestano gentilmente per coadiuvare l' Impresa.

Programma

La Commedia in 3 Atti di P. FERRARI

IL CODICILLO DELLO ZIO VENANZIO

PERSONAGGI

Bartolomeo, Calzolajo	A. Zerri	Marco	A. Cambè
Teresa, sua Moglie	V. Lazzeri	Un Usciere del Tribunale	A. Scalpellini
Carolina, loro Figlia	E. Aligrandi	Un Notajo	V. Fontana
Francesco	E. Signorini	Un Agente di Polizia	A. Carnevali
Domenichino, suo Figlio	I. Scalpellini	Un Porta-lettere	G. Colombo

Dopo il I. Atto della Commedia

a) BAZZINI. — ELEGIA

b) VIEUXTEMPS. — VARIAZIONI BURLESCHE

per Violino con accompagnamento di Piano, eseguito dai Maestri PIER ADOLFO TIRINDELLI ed ENRICO WINDSPACH.

Dopo il II. Atto della Commedia

TIRINDELLI. —

LA MELANCONIA, ADAGIO PER VIOLA D'AMORE

con accompagnamento di Piano, eseguito dai Maestri PIER ADOLFO TIRINDELLI ENRICO WINDSPACH.

Darà termine il III. Atto della Commedia

Recita fuori d'abbonamento

I Sigori abbonati rimangono favoriti del loro scanno o poltroncina.

MUSEO CIVICO GORIZIA
367
2927

Archivio storico provinciale di Gorizia - fondo Teatro di Società fasc. 1149.
(aut. n. 22872/14 dd. 4/08/2014).

il pubblico chiese il bis di quel pezzo…”[24].

Nell’aprile del 1890 i Goriziani apprendono tramite la stampa locale della composizione di una canzone per mezzosoprano (testo di V. Hugo), intitolata *Tou jour à toi* [25] .

L’anno seguente l’editore Brocco ne pubblica altre tre: *Una fanciulla parla* su parole di Jean Morèas - un brano tradotto in prosa - *, Non me lo dite* (parole di Enrico Panzacchi),

24.*Corriere di Gorizia* del 1 novembre 1887.
25.*Corriere di Gorizia* del 10 aprile 1890.

Serata di Beneficenza
data la sera del 23 Gennajo 1879
(Pari)

per cura della Commissione di Beneficenza e mercè la gentile cooperazione di alcuni egregi Signori di qui e dell'attore drammatico sig. Achille Leigheb e la prestazione della Banda civica diretta dal Maestro Sig. Gaetano Mugnone a vantaggio dei poveri di questa città.

Programma

1. Mercadante. Sinfonia su motivi del Stabat mater di Rossini – Banda Civ.
2. Bazzini. Gran fantasia per Violino sulla "Sonnambula" di Bellini, con accompagnam.to di piano – Sigg.ri P. A. Tirindelli ed Enrico Windspeck.
3. Romano Giuseppe. Duetto concertato per armonium e pianoforte sull'opera "Un ballo in maschera" di Verdi – Sigg.ri Alessandro Gibarra ed Enr. Windspeck.
4. I due sordi – Farsa di G. Moinaux – Sig.ra Genoveffa Marega – Sigg.ri de Furlani Iginio, Kürner Giovanni e Leigheb Achille.
5. Suppè – Ouverture della "Dama di picche" – Banda civica
6. Tirindelli. Fantasia di concerto sulla "Norma" di Bellini per violino con accompagnamento di piano – Sigg.ri P. A. Tirindelli ed Enr. Windspeck.
7. Donizetti. Scena ed aria della "Maria di Rohan" per baritono con accompagnamento di piano – Sigg.ri Clemente Catalli e Michele Zei.
8. Reissiger. Andante e Rondò del Trio in fa diesis min. per piano, violino e violoncello – Sigg.ri Enrico Windspeck, P. A. Tirindelli, e Carlo Cav. de Ritter.

Viglietto d'ingresso S. 50 – loggione S. 20 – poltroncine S. 30
scanno chiuso S. 15 – palchi in loggione S. 50

Le offerte oltre al viglietto si ricevono alla porta da appositi delegati dalla Commissione o possono essere trasmesse direttamente alla Presidenza.

Archivio storico provinciale di Gorizia - fondo Teatro di Società fasc. 1092.
(aut. n. 22872/14 dd. 4/08/2014).

Chanson d'amour su testo di Sully Prudhomme .

"Sono tre pezzi geniali, gentili, profumati – si legge nel locale *Corriere* – fatti apposta per essere detti da una bella e graziosa donnina. L'inspirazione facile, il sentimento giusto e misurato, la forma aristocratica, l'uso speciale dell'andatura melodica e del declamato danno a queste tre canzoni spirito moderno e sapore di cosa non comune"[26] .

1892: è l'anno in cui va in scena *Atenaide*, melodramma musicato da Tirindelli su libretto di Corrado Ricci.

Il solito organo d'informazione goriziano già nel maggio ne dà l'annuncio:

"Il maestro Pier Adolfo Tirindelli, egregio musicista ed ottimo direttore d'orchestra, ben conosciuto anche fra noi, ha terminato una sua nuova opera… dal titolo *Atenaide*"[27].

E nell'ottobre seguente nel medesimo giornale si legge: "*Atenaide* è questo il titolo d'uno spartito novissimo, musicato dal maestro P. A. Tirindelli e che verrà rappresentato per la prima volta al Teatro Rossini di Venezia nella vegnente stagione. L'autore sarà pure il concertatore dell'opera e direttore d'orchestra. Interprete principale, cioè la protagonista, sarà la udinese signora Emma Zilli-Fiappo, la stessa che ora canta con tanto plauso al Politeama Rossetti di Trieste". Quindi l'articolista conclude il suo scritto augurando "al distinto maestro, che è tanto ben conosciuto e conta tanti amici nella nostra città, il più completo successo, in questo nuovo e importante passo che egli muove nell'arringo dell'arte"[28].

Nell'articolo successivo, apparso verso la fine del mese medesimo, si dà l'elenco degli interpreti: "… Il complesso artistico è eccellente: bastino i nomi d'Emma Zilli, di Vittorina Fabbri, d'Angelo Tamburini, di Senatore Sparagani e del Giannino Grifoni"[29].

Avvicinandosi la data della prima rappresentazione il giornalista, che nel frattempo ha ricevuto una copia del libretto, dà delle anticipazioni sulla trama dell'opera: "…È un dramma lirico in 3 atti di Corrado Ricci e si svolge nei primi due atti alla Corte di Costantinopoli, nel terzo in Terra Santa, alla metà del sec. V dell'era cristiana. È un episodio dell'impero bizantino, regnante Teodosio. Atenaide, la protagonista nel libretto, è il nome greco della fanciulla che fu poi l'imperatrice Eudossia. L'odio e la rivalità delle due cognate, Pulcheria ed Eudossia, fanno il tema dell'azione. Il soggetto è piuttosto antiquato, ma ha delle situazioni belle e potenti, vi abbonda la passione, i versi sono buoni ed il maestro avrà certo saputo inspirarsi ai punti più salienti e raggiunger l'effetto, il che di gran cuore gli auguriamo"[30].

In data 22 novembre 1892 l'articolista del giornale goriziano, rendendosi interprete dei sentimenti di molti suoi lettori, così scrive: "Gli amici del bravo maestro (ed egli a Gorizia ne conta molti e sinceri) assistendo sabato sera [19 novembre 1892] in teatro [a Gorizia] alla rappresentazione del *Mefistofele* pensavano in cuor loro che in quell'ora il Tirindelli, sullo scanno del direttore d'orchestra al Rossini di Venezia battendo la musica della sua opera, doveva sentirsi molto agitato e commosso. E mandandogli l'augurio del successo, immaginavano che verrebbe il giorno in cui quell'opera destando entusiasmo, si avrebbe pur potuto sentirla su queste scene del Teatro da dove il Tirindelli spesso entusiasmava col suo violino…".

26. *Corriere di Gorizia* del 29 dicembre 1891.
27. *Corriere di Gorizia* del 28 maggio 1892.
28. *Corriere di Gorizia* dell'11 ottobre 1892.
29. *Corriere di Gorizia* del 22 ottobre 1892.
30. *Corriere di Gorizia* del 10 novembre 1892.

Dopo alcuni mesi i Goriziani apprendono da loro giornale di un nuovo impegno del Maestro.

"Leggiamo nel *Mondo Artistico* che il maestro Pier Adolfo Tirindelli, testè festeggiato a Venezia per la sua *Atenaide*, dà mano ad una nuova opera. Il libretto è dei signori Menasci e Targioni-Tozzetti, è in tre atti - ed è tolto dalla *Femme de Claude* di Alessandro Dumas… Il soggetto è eminentemente drammatico. Il Tirindelli si mette all'opera con tutto l'impegno. Non diciamo di più"[31].

A questa notizia però non segue alcuna ulteriore informazione.

Il nuovo lavoro preannunciato dall'autorevole periodico è rimasto allo stato di progetto?

Nel 1894 al maestro che ricopre la carica di direttore artistico del Liceo Benedetto Marcello e di direttore della Società Orchestrale "Giuseppe Verdi", su proposta del Ministro dell'Interno viene conferita l'onorificenza di Cavaliere del Regno d'Italia in segno di riconoscimento dei suoi meriti artistici.

Nel *Corriere di Gorizia* in proposito si legge: "Vive congratulazioni all'amico Tirindelli per la ben meritata onorificenza, di cui la notizia verrà appresa con soddisfazione dei molti amici che qui pure conta l'egregio e simpatico maestro"[32].

Intanto l'attività compositiva non conosce soste. Nel 1895 vengono pubblicate dall'editore triestino Carlo Schmidl tre romanze: *Paola* su testo di Willy Dias[33], *Non v'innamorate* (parole di A. G. Corrieri) e *Sento che t'amo e te lo voglio dire!* - notturno – testo di Emilio Panzacchi[34].

Due anni dopo lo stesso giornale goriziano ci informa che a Cincinnati, nel cui Conservatorio il maestro teneva una cattedra di violino, viene rappresentato un suo nuovo lavoro: *Blanc et Noir*[35].

Nella *Gazzetta di Venezia* si legge: "Giorni fa un telegramma ci annunciava il felicissimo esito avuto a quell'Auditorium da un'opera in un atto *Blanc et Noir* – una graziosa ed elegante storia di Pierrots – musicata su libretto inglese di Pier Adolfo Tirindelli. Ora i giornali americani ci danno i particolari del successo. Dicono che il lavoro vocale e orchestrale è leggiadrissimo, regnandovi sovrana la melodia, la soave tenerezza e la passione irrompente alternantesi col brio, la leggerezza e la nota gaia e spigliata… L'entusiasmo – continuano i giornali americani – proruppe irresistibile durante e dopo la rappresentazione. Autore ed esecutori vennero richiamati più volte al proscenio fra insistenti ovazioni, fra offerte di fiori, domande insistenti di replica.

L'appassionato duetto fra i due pierrots dovette essere ripetuto. Il calore di tale successo oltrepassa di gran lunga il consueto diapason dell'ammirazione concessa alle esecuzioni musicali che hanno luogo periodicamente nelle sale dell'auditorium; la critica è perciò unanime nel riconoscergli il carattere di un vero e proprio lavoro artistico, tanto più importante in quanto che il pubblico affollante la sala rappresentava la parte più colta e più intelligente della cittadinanza. Anche l'esecuzione, nella quale si segnalarono tre giovani signore americane, allieve della maestra italiana signorina Tecla Vigna, contribuì all'esito splendido dell'opera. È con vera compiacenza che registriamo questo nuovo

31. Brano riportato dal *Corriere di Gorizia* del 19 gennaio 1893.
32. *Corriere di Gorizia* del 31 marzo 1894.
33. Willy Dias è nom de plume di Fortuna Morpurgo, poetessa e scrittrice (1872-1956).
34. *Corriere di Gorizia* del 27 agosto 1895.
35. *Corriere di Gorizia* del 21 dicembre 1897 e del 23 gennaio 1898.

trionfo dell'arte italiana in terre lontane"[36].

Nel 1899 di Tirindelli viene bissato nel corso di un concerto *Nome Amato*, una romanza per soprano[37].

Al Teatro Armonia di Trieste, alla presenza di un folto pubblico, il mezzosoprano Marta Curellich interpreta, tra l'altro, *L'ombra di Carmen* su testo di Emilio Panzacchi, nel corso di una Accademia musicale tenutasi il 29 novembre 1901[38].

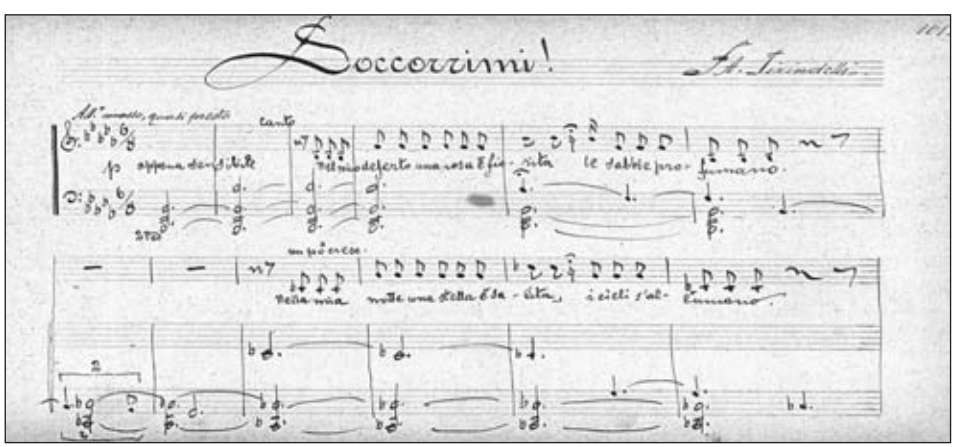
Sempre a Trieste alla Società Filarmonico-Drammatica la concertista goriziana baronessa Concha Codelli interpreta, tra l'altro, *Arie ungheresi* dell'amico Tirindelli.

Il 20 gennaio 1911 *Il Gazzettino Popolare* dà l'annuncio di un concerto durante il quale il soprano Eugenia Venica, accompagnata al pianoforte dal maestro Angelo Panzera, interpreterà *Strana*, una melodia su testo di Ada Negri, che viene eseguita il successivo 29 gennaio.

Nell'aprile del 1913 viene eseguita a Gorizia nel corso di una Accademia musicale la *Serenata* per violino e pianoforte di Tirindelli[39].

Altre sue composizioni degne di menzione sono: *Capriccio di bravura sulla Traviata* per violino e pianoforte, *A rivederci,* polka, composte durante il soggiorno goriziano, e *Conegliano: la perla del Veneto*, che ha come sotto titolo "Omaggio alla memoria del mio primo maestro Giovanni Battista Saletnich, melodia per canto e pianoforte, parole di Augusto Teza" (incipit: "La dolce musa mia invoco") e *Romanza – Piccolo Improvviso n. 1*, dedicata "Alla mia Margherita", pubblicati rispettivamente da Edizioni Studio Musicale Romano e da Edizioni Ricordi.

Da ultimo segnaliamo *Soccorrimi!*, che abbiamo di recente rinvenuto fortuitamente nell'emeroteca della Biblioteca Pubblica del Seminario Centrale di Gorizia. Si tratta di una romanza (ms) su parole di Cesare Augusto Levi (incipit: "Nel mio deserto una rosa è fiorita").



36. Questo brano è stato riportato dal *Corriere di Gorizia* del 13 gennaio 1898.
37. *Corriere di Gorizia* del 23 e 30 maggio 1899.
38. *Il Corriere Friulano* del 3 dicembre 1901.
39. *Il Corriere Friulano* del 19 aprile 1913.

monografie

Alessandro Arbo, *Pier Adolfo Tirindelli a Gorizia*, in “Nuova Iniziativa Isontina”, n. 95, dicembre 1990

Alessandro Arbo, *Musicisti di frontiera. Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento,* Monfalcone, Edizioni della Laguna - Comune di Gorizia, 1998

Roberto Bigotto, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996,* Treviso*,* Fondazione Cassamarca, 1996

Ranieri Mario Cossàr, *Cara vecchia Gorizia,* Gorizia*,* Editrice Libreria Adamo, 1981

Camilla Delfino, *Pier Adolfo Tirindelli: gli anni veneziani (1884-1896)* in Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto,* Torino, EDT - Ortona, Istituto Nazionale Tostiano, 2002

Gioacchino Grasso, *Prestigiose presenze musicali a Gorizia. L’attività concertistica strumentale nell’Ottocento,* Trieste - Gorizia*,* Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 1999

Gioacchino Grasso, *Nobiltà goriziana & Musica,* Trieste - Gorizia*,* Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2003

Gioacchino Grasso, *Concha Codelli. I successi musicali di una baronessa goriziana*, Trieste – Gorizia, Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione, 2012

Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane, *Catalogo cumulativo 1886-1957 del Bollettino delle pubblicazioni italiane,* Roma 1968

Ettore Montanaro, *Pier Adolfo Tirindelli e la sua musica,* Roma*,* Formiggini, 1933

Lucia Pillon (a cura di), *Ottocento Goriziano: 1815-1915. Una città che si trasforma,* Gorizia, Editrice Goriziana, 1991

Registro di tutti gli Spettacoli dati al Teatro Bandeu ora di Società in Gorizia dal 1740 al 19[03], con aggiunte e integrazioni di Ernesto De Bassa, segretario teatrale, manoscritto conservato nell’Archivio storico provinciale di Gorizia, fondo Teatro di Società, busta 1095.

Per le composizioni dedicate da Pier Aldolfo Tirindelli ai suoi amici goriziani, Attilio Doerfles, baronessa Mary Gemmingen e baronessa Concha Codelli vedasi *Pier Adolfo Tirindelli, il triennio 1878-1881 e i dedicatari goriziani* di Gioacchino Grasso in “Borc San Roc”, 2012, n. 24, p. 77-82.

fonti giornalistiche

Corriere del Friuli
Corriere di Gorizia
Gazzetta di Venezia
Il Gazzettino Popolare
L’Imparziale
L’Isonzo
Venezia

Orietta Altieri - Alt*

VIAGGIATORI ITALIANI NEI PAESI DI LINGUA TEDESCA TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

Forse qualche attento lettore ricorda una conversazione tenutasi in questa biblioteca goriziana il 19 ottobre 2005 tra il dott. Klaus Voigt e chi scrive, pubblicata poi nel numero 99-100 (p. 242-245) di "Studi Goriziani" dal titolo "La persecuzione degli ebrei in Germania"[1]. Come ebbi già a dire in quell'occasione il dottor Voigt è notissimo agli specialisti italiani di storia ebraica contemporanea per il suo monumentale studio in due volumi *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, pubblicato dalla Nuova Italia (1993-1996).

Quell'occasione non è stata certamente sufficiente per far conoscere al pubblico questo studioso, cittadino del mondo, mosso solo dalla sua curiosità, come lo ha definito Enzo Collotti in una recensione sul "Manifesto" del 3 luglio 2007: "Educato a una scuola estremamente rispettosa del documento, …non ha mai affrontato alcun oggetto di ricerca per moda o per convenienza, ma solo per interesse e per piacere… un vero mediatore di culture, senza esibizionismo, tanto modesto quanto entusiasta ed incisivo."

In questa sede si desidera presentare il suo primo libro – si tratta della pubblicazione della sua tesi di dottorato – in cui l'allora giovane autore (è nato a Berlino nel 1938) si occupa delle relazioni di viaggio degli italiani che per svariati motivi si recavano nei paesi di lingua tedesca: *Italienische Berichte aus dem spätmittelalterlichen Deutschland (1333-1492) von Francesco Petrarca zu Andrea de' Franceschi,* Stuttgart, Klett Verlag, 1973, 264 p.

Fin da questo lavoro l'autore, precisissimo nell'analisi del documento, offre un'attenta lettura interculturale dei testi che ha consultato, situandoli nel contesto storico letterario in cui si sono sviluppati, senza alcun genere di forzatura. Ogni singolo autore viene poi presentato con dovizia di particolari. Si tratta quindi di una stimolante lettura per chi vive in una zona di frontiera come la nostra, a cavallo tra mondi, culture e orbite storiche diverse.

Dopo essersi preoccupato di chiarire esattamente il genere letterario dei resoconti di viaggio e il nuovo modo di vedere il mondo alle soglie del Rinascimento, Voigt prende in esame venti diversi resoconti (redatti tra il 1333 e il 1492), riportando con simpatia le annotazioni più interessanti dell'autore riguardo i paesi visitati, di qualsiasi genere esse siano, annotazioni che consentono a Klaus Voigt di rileggere il proprio paese con occhi diversi, scoprendo particolari talmente ovvi per un tedesco da essere dati per scontati. E nulla è mai scontato. Scoprire il diverso da sé è un arricchimento per se stessi e per gli altri e a questo dovrebbe contribuire il viaggio, visto appunto come disponibilità ad un incontro con usi e costumi diversi, che aiutano a completare la propria comprensione del mondo.

I redattori dei resoconti sono quanto mai diversi tra di loro: si passa dalle lettere di

---

* Alt era infatti il cognome di mio nonno fino al 21 dicembre 1928, la richiesta ufficiale di restituzione del proprio cognome alla forma originaria innesca un infernale, ingiusto e costoso procedimento burocratico. Mi par doveroso rendere noto questo dato di fatto in una sede dove si discute di contatti interculturali.

1. Purtroppo nell'articolo il nome di Orietta Altieri, effettiva autrice, non compare, facendo invece ritenere Klaus Voigt autore dell'articolo. Mi scuso ora per l'errore, che comunque è stato sanato nell'indice generale di "Studi Goriziani", vol. 105 p. 74. [ndr]

Francesco Petrarca scritte in occasione del suo viaggio lungo il Reno (l'allora giovane poeta descrive con entusiasmo queste zone - in età matura avrebbe invece riportato impressioni completamente diverse - e non mancano delicate annotazioni riguardo ai suoi sentimenti per Laura: nei boschi delle Ardenne gli pare improvvisamente di rivederla con il seguito, ma si tratta del baluginare del sole attraverso quel mare di alberi, nel quale il poeta gode della sua solitudine) alla burocratica descrizione del viaggio di Gaspare e Giovanni Danielis, due pordenonesi incaricati dalla città di recarsi dal granduca Federico IV del Tirolo (1428). Se è notevole il fatto che anche in una cittadina come Pordenone fosse diventato abituale tenere un diario di viaggio, quanto ci hanno lasciato i due fratelli è un'annotazione delle loro spese di viaggio (vengono annotate anche le spese per le "bustarelle" e persino quelle per una prostituta), delle comodità (o scomodità) incontrate, di chi parla l'italiano o meno, il lessico adoperato per descrivere città e borghi si limita a "bello, ben fortificato, piccolo, meno bello".

Gli altri autori sono invece italiani colti, incaricati di varie ambasciate alle corti dei paesi di lingua tedesca o partecipanti al Concilio di Basilea, le cui descrizioni coprono appunto i più diversi aspetti del viaggio. Poggio Bracciolini, segretario apostolico di Giovanni XXIII[2] al Concilio di Costanza (1416), non si limita a descrivere gli aspetti "tecnici" della sua permanenza in quella zona, ma ci lascia anche una deliziosa descrizione dei bagni pubblici di Baden vicino Zurigo che Klaus Voigt ci riporta con fine garbo ed eleganza.

Non possiamo descrivere in dettaglio tutto quanto presentato, ci limitiamo quindi ad evidenziare i resoconti di alcuni viaggiatori e a offrire la traduzione in italiano, a titolo esemplificativo, delle pagine che riguardano i viaggi di Paolo Santonino nella grande arcidiocesi di Aquileia. Per quanto Santonino abbia goduto negli ultimi anni di una discreta notorietà anche nell'ambito dei non addetti ai lavori, preferiamo premettere un'ampia presentazione su questo personaggio, che attualmente gode di buona fama transfrontaliera.

Ma dedichiamoci ancora un momento alle altre relazioni.

Lo spazio maggiore è quello dedicato a Enea Silvio Piccolomini (da p. 77 a p. 153) che Voigt segue dai suoi anni giovanili fino alla sua elezione al soglio pontificio. Le pagine dedicategli ci presentano la poliedricità di quest'uomo: poeta, oratore, diplomatico, politico, filosofo, storico, prete; un uomo che mise a frutto tutte le possibilità che aveva a disposizione nei vari momenti della sua vita. Voigt lo descrive come un *unicum* per il suo tempo, poiché riuscì a fare della sua vita una sintesi tra l'attività pratica e gli studi umanistici. Lunghi e vari i suoi soggiorni nei paesi di lingua tedesca, ricordiamo anche una breve sosta a Trieste nel 1444 che lo avrebbe visto in seguito suo vescovo; impossibile riassumere qui di seguito tutte le stimolanti informazioni che riguardano qualsiasi aspetto di vita relativo a quei viaggi che toccarono l'intera valle del Reno, la valle del Danubio da Ratisbona a Vienna e che mai tuttavia superarono la linea Reno-Meno: i suoi giudizi tuttavia sui paesi visitati sono sempre *super partes,* riconoscendo alla "nazione tedesca" una sua propria identità, ovviamente diversa da quella italiana. Ed è il primo autore a farlo, rappresentando questi popoli nel loro insieme globale, dal punto di vista geografico, etnico, linguistico, storico, culturale e politico, seguendo quindi il modernissimo concetto dell'Umanesimo che aveva sviluppato l'idea dell'unità nazionale italiana basata sulla cultura, la lingua e l'etnia. Per Piccolomini aveva importanza essenziale anche una storia comune nella definizione di nazione, anche se non allude espressamente a questo concetto, ma ne accenna soltanto.

2. Si tratta dell'antipapa Baldassarre Cossa, 1360/65-1419. [ndr]

Anche nel ritrarre i principi egli non è guidato da nessuno schema di giudizio e riporta semplicemente ciò che riscontra: se loda le virtù del principe Albrecht Achilles, descrive anche le abitudini rozze e l'agire lunatico del conte Enrico di Gorizia.
Chi scrive ha letto poi volentieri il diario degli ambasciatori veneziani (1492) alla corte dell'imperatore Federico III e di suo figlio, il re Massimiliano I. Il diario, redatto dal giovane Andrea de' Franceschi (aveva solo diciannove anni), riguarda il viaggio verso Linz, residenza dell'imperatore, e Strasburgo, dove invece viveva Massimiliano I e tocca in parte località mai descritte dalla diaristica italiana, come ad esempio Monaco. Dopo aver toccato Linz, piuttosto deludente per il giovane, che si aspettava di vedere tanti eleganti palazzi e botteghe artigianali, e la cui estensione viene paragonata a quella di piazza S. Marco, il gruppo è ospite a Salisburgo dell'arcivescovo principe. Strasburgo viene raggiunta attraversando quel che oggi è il Baden-Württemberg. Il giovane è entusiasta di quel che vede e usa con gran frequenza nelle sue descrizioni i predicati "magnifico, bellissimo, nobilissimo, ornatissimo, dignissimo, delectevole" e si tratta anche oggi, per chi conosca queste zone, forse di una delle regioni più belle e dal clima più mite – sono noti i vini del Baden – dell'attuale Germania. L'udienza concessa da Massimiliano I si svolge in modo molto più solenne rispetto a quella concessa dall'imperatore: l'ambasciatore veneto viene nominato cavaliere seduta stante e il gruppo ha il privilegio di vedere il corteo reale (600 uomini) sfilare davanti ai propri occhi, cosicché il lettore viene travolto dai colori e dai suoni di quest'epoca così lontana.

I viaggi di Paolo Santonino.

Paolo Santonino nacque a Stroncone, nella parte meridionale dell'Umbria. Diventato giurista fu presente in Friuli a partire dal 1469, a seguito di Andrea Lorenzi, nominato da Paolo II governatore generale della parte del patriarcato. Nel 1473 ottenne il diritto di cittadinanza. In quel momento risultava residente a Udine, nell'attuale via Vittorio Veneto, dove era attivo in qualità di notaio pubblico e giudice. Dalla moglie Allegrezza Lucretia ebbe una figlia e cinque figli, tre dei quali intrapresero la carriera giuridica come il padre. Lo stesso Paolo Santonino, inizialmente segretario privato del vicario patriarcale, divenne nel 1491 unico cancelliere del vicariato. Nella sua qualità di cancelliere redasse tra l'altro gli atti della curia del patriarcato di Aquileia (1472-1481) come pure un "Visitationum liber" (a partire dal 1488). La sua cultura classica e l'uso consolidato – a motivo della sua professione – del latino lo fecero avvicinare ai circoli letterari e ai letterati friulani, come ad esempio Marcantonio Coccio Sabellico (1436-1506), professore di eloquenza a Udine e a Venezia.
Santonino rimase al servizio di tutti i vicari nominati dal patriarca Marco Barbo. Morì nel 1507.
I patriarchi veneziani, essendo per lo più cardinali, facevano una rapida comparsa nel patriarcato in occasione della presa di possesso. Il governo spirituale della vastissima diocesi, suddivisa in otto arcidiaconati, restava affidato ai vicari da loro nominati, in genere oscure figure di vescovi erranti o canonici italiani delle più varie provenienze. Per tre secoli (dal 1420 al 1751) quelle popolazioni non videro mai il patriarca, ma solo i suoi delegati che passavano rapidamente ad amministrare la cresima o a consacrare qualche chiesa.
L'epoca del cancellierato di Paolo Santonino è quella delle incursioni turche e - per la Carniola – delle guerre tra l'imperatore Federico III e il re d'Ungheria Mattia Corvino. I turchi fecero una prima puntata dalla Bosnia, attraversando l'Isonzo, nel 1472 e devastarono la

Carniola e la Carinzia Orientale nel 1473, nel 1474 arrivarono a Cividale, saccheggiarono il Friuli arrivando a Pordenone nel 1477, infine si spinsero fino alla Marca Trevigiana nel 1499.
Vista la situazione i patriarchi Marco Barbo, Ermolao Barbaro e Nicolò Donato si guardarono bene dal mettere piede in quella diocesi, la governarono per interposta persona.

L'itinerario di Paolo Santonino in Carinzia, Stiria e Carniola negli anni 1485-1487.

Paolo Santonino è noto oggi come autore soltanto grazie al suo "Itinerario", lo è ancora di più nelle zone da lui visitate. Nell' "Itinerario" Santonino si presenta da un lato come uno scrittore molto comunicativo, dotato di spirito ed eloquente, dall'altro dimostra bene chiare le sue qualità di osservatore colto, abituato a ricercare l'obiettività, che arricchisce i suoi appunti con giudizi autonomi. Benché Santonino si trovi per la prima volta in località che gli sono completamente sconosciute non soltanto paesaggisticamente, ma anche dal punto di vista culturale, non lascia assolutamente trapelare nessuno degli abituali stereotipi negativi, tipici degli autori del Rinascimento italiano, nei confronti delle culture transalpine.
Vale la pena di soffermarci un momento su questo argomento, vista l'importanza che questi stereotipi hanno avuto nella cultura italiana. Le popolazioni dei paesi di lingua tedesca, questi ultimi descritti come freddi, nebbiosi e bui, ricchissimi di cupi boschi, venivano definite ubriacone, sgraziate, grezze, impacciate e lascive.
Questi cliché negativi dipendevano dall'esperienza avuta con i Lanzichenecchi, che avevano devastato la penisola nel XVI secolo, mentre l'immagine del paese si rifaceva ai racconti dei viaggiatori. Si tratta ovviamente di generalizzazioni molto grossolane che tuttavia interessavano tutti gli italiani che viaggiavano nell'Europa centro-settentrionale e, nonostante siano trascorsi tanti secoli dobbiamo rilevare che, in fin dei conti, gli italiani all'estero tendono tutt'oggi a trovare ridicolo e barbaro tutto ciò che si discosta dalle loro abitudini, tendenza dovuta probabilmente al peninsularismo che impedisce contatti regolari con altre culture.
Santonino invece descrive i personaggi incontrati non come stranieri – cosa ovvia per un viaggiatore della penisola italiana – ma come buoni vicini e amici, la cui diversità spesso diventa oggetto d'ammirazione, se comparata alla situazione italiana. Quest'ottica che si discosta nettamente dai resoconti degli altri viaggiatori dipende certamente dal fatto che il patriarcato di Aquileia esercitava una funzione unificatrice tra le varie culture: certamente altre erano lingue ed abitudini, ma tutti si riconoscevano in un'idea superiore e cioè nella comune religione cristiana, che fungeva quindi da collante in questa enorme diocesi. Impossibile allora sentirsi "stranieri": la comune matrice cristiana di Aquileia accomunava senza difficoltà lingue e costumi diversi, senza produrre alcun tipo di conflittualità pregiudiziali, offrendo invece possibilità di arricchimento reciproco.
Si tratta, in fondo, di un'idea che rivive oggi nella comunità di Alpe-Adria, nata a Venezia nel 1978, feconda sotto il profilo degli scambi culturali, della cooperazione tra associazioni volontarie, dei rapporti personali tra personale politico e funzionari delle amministrazioni locali.
Ma torniamo all'"Itinerario" di Santonino.
La sua attenzione non conosce confini: cerimonie ufficiali religiose, descrizioni di interni di chiese e cattedrali, descrizioni di persone e città, particolarità culturali e paesaggistiche, rovine romane e, principalmente, banchetti, quasi sempre accompagnati da musica. Le

numerosissime descrizioni dei pasti sono praticamente un *unicum* per il Medioevo, una vera rarità poi è la presentazione dell'ordine delle pietanze, in fin dei conti si parla per la prima volta del moderno menu.
Il grande interesse per l'arte culinaria è certamente spiegabile con una grande competenza personale, proprio a quegli anni risalgono il "Libro de l'arte coquinaria" del friulano maestro Martino e "De honesta voluptate et valetitudine" dell'umanista Bartolomeo de Sacchi, che il nostro avrà certamente letto.
Non bisogna tuttavia dimenticare che Santonino rimane uomo del suo tempo, un'epoca quindi dove il cristianesimo si rifletteva in ogni momento del vissuto quotidiano, anche quindi in questi resoconti.
Alcuni esempi: la difficoltà del viaggiare, accentuata molto spesso, non è altro se non la via verso il regno dei cieli, così ricca di privazioni. La città di Villaco non viene descritta come semplicemente "bella" dal punto di vista architettonico, ma anche da quello religioso. Bisogna quindi relativizzare anche le descrizioni dei cibi: Santonino ha certamente apprezzato moltissimo quegli eccezionali lauti pasti giornalieri, le descrizioni così precise tuttavia sono spiegabili tenendo presente il concetto dell'ospitalità che rimanda alle sette opere di misericordia corporale (dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, ospitare gli stranieri …). In questo modo Santonino adempie durante il viaggio a una fondamentale norma canonica.

I contenuti.

Si tratta delle relazioni riguardanti tre visite pastorali degli anni 1485, 1486, 1487 che il vescovo di Caorle, Pietro Carlo, effettuò su incarico dell'allora patriarca di Aquileia, Marco Barbo.
I tre viaggi durarono in tutto 114 giorni e dal Friuli raggiunsero il confine settentrionale della diocesi di Aquileia, allora segnato dalla Drava, come pure le regioni attualmente austriache del Tirolo orientale e della Carinzia, ed anche alcune parti della Carniola, l'attuale Slovenia.
Queste visite si erano rese necessarie perché le ripetute incursioni dei Turchi in questi territori avevano impedito di impartire la cresima e di consacrare le nuove chiese e gli altari; si rendeva quindi necessario ripristinare l'ordine canonico dopo un'epoca di crisi.
Le descrizioni di Santonino sono anche una fonte insuperabile di informazioni per quanto riguarda i dettagli pratici di un viaggio effettuato nel tardo Medio Evo. Siamo informati con esattezza per quanto riguarda la velocità del viaggio (dai 4-5 km/h), sulla condizione delle strade e dei ponti, sappiamo che la domenica e i giorni festivi significavano un momento di pausa e che il cavallo era il mezzo di locomozione usato in prevalenza.
Ci viene fornito uno schema del corso della giornata (durata del riposo notturno, modalità di computo delle ore, orari e durata dei pasti). Vengono dettagliate le sistemazioni e, di quando in quando, veniamo a conoscenza di particolari riguardanti l'abbigliamento e l'igiene. Per qualche castello, per parecchie chiese e per alcune borgate i resoconti di Santonino costituiscono il più antico documento che ne attesta l'esistenza.
Il fatto che il manoscritto autografo di Santonino sia parte della Biblioteca Apostolica Vaticana fin dal 1549 (Cod. Vat. Lat. 3795) segnala il gran valore attribuitogli dalle autorità apostoliche.
Tutto ciò che Santonino ci racconta a riguardo dei cibi non deve essere assolutamente inteso come normale abitudine di viaggio. I banchetti cui Santonino prese parte e che descrisse sono lontanissimi dalle usanze quotidiane, si riferiscono infatti a momenti

solenni e sono il risultato di un'ottima arte culinaria; sono rarissime informazioni "effettive" riguardanti la gastronomia dell'epoca a prescindere dalle raccolte di ricette e dai libri di cucina in nostro possesso.
Un *unicum* poi sono le notizie di carattere statistico riguardanti il consumo di generi alimentari di una corte del tardo medioevo.

Il primo "itinerario"

Il primo viaggio iniziò il 29 settembre 1485 a San Daniele e si concluse l'11 novembre 1485 ad Udine. Vennero toccati il Tirolo orientale, la valle della Gail e alcune località della valle della Drava. L'itinerario di viaggio toccò il passo di Monte Croce Carnico per poi arrivare a Kötschach-Mauthen. Da là raggiunse Oberdrauburg nella valle della Drava, passando per la sella del Gailberg. Dopo un breve soggiorno il gruppo proseguì il viaggio che si concluse a Lienz, passando per Tristlach e Amlach. Il vescovo e i suoi collaboratori ripartirono poi da là per Oberdrauburg, attraversarono nuovamente la sella del Gailberg, si fermarono brevemente a Kötschach-Mauthen per poi toccare la valle della Lesach. Tornati poi a Mauthen raggiunsero Hermagor per poi entrare nella valle della Gitsch e salire fino al Weißensee; scesero quindi nuovamente a Hermagor, dove si fermarono alcuni giorni visitando le località limitrofe, recandosi poi a Greifenburg, dopo aver attraversato la valle della Gitsch e della Drava. Dopo un breve soggiorno a Greifenburg tornarono a Udine via Kötschach-Mauthen, Tolmezzo e Venzone.

Il secondo "itinerario"

Il secondo viaggio iniziò a Cividale il 26 agosto e si concluse a Udine il primo ottobre 1486. Vennero toccate la Carinzia superiore e la Carniola. Dapprima venne costeggiato il corso del Natisone fino a Kred, raggiunse poi Caporetto e Tolmino. Da quest'ultima località raggiunsero Škofia Loka e Kranj dopo aver effettuato alcune fermate intermedie. Dopo una breve permanenza a Kranj si recarono a Tržič, attraversarono il passo di Loibl e giunsero a Kappel sulla Drava, vicino Ferlach; raggiunsero poi Villaco passando da Rosegg. Sostarono alcuni giorni a Villaco che funse anche da base per visite all'abbazia di Arnoldstein, a St. Stefan nella valle della Gail e al castello di Finkenstein. Tornarono a Villaco toccando Egg sul Faaker See e alcuni giorni dopo ripresero la via del ritorno a Cividale toccando Finkenstein, Tarvisio, Plezzo e Caporetto.

Il terzo "itinerario".

Il terzo viaggio iniziò a Tolmino il 4 maggio 1487 per concludersi a Udine/Cividale. Questa volta le visite toccarono la marca più orientale del patriarcato, che giungeva quasi fino all'attuale Maribor in Slovenia.
Il vescovo toccò i borghi di Grahova, Selce, Kompolje per raggiungere infine Nova Cerkev e Slovenske Konjice. Proseguirono poi per il convento di S.Sofia a Studenice, dopo una breve sosta ripartirono in direzione Ptuj e Ptujska Gora. Dopo aver visitato alcune chiese in pianura proseguirono per Rogatec, dove sostarono cinque giorni. Ripartirono per il convento di S.Sofia a Studenice. Dopo aver visitato alcune località della zona raggiunsero Celje.
Da là tornarono a Cividale/Udine via Tolmino.

La ricezione dell'opera

Negli ultimi anni Santonino ha goduto di una sempre maggiore popolarità: il testo originale è stato tradotto in diverse lingue (italiano, giapponese, sloveno e tedesco), anche se non sempre la traduzione ha tenuto conto dell'effettivo significato che diversi termini avevano nel Medioevo.
Attorno al 2000 c'è stato un boom turistico legato all'itinerario da lui descritto: trattorie, menu a tema, offerte per il tempo libero. La televisione austriaca gli ha dedicato molte trasmissioni di diversa qualità e in Friuli è stata organizzata una serie di manifestazioni musicali e letterarie tra San Daniele e Gradisca. È stata anche stampata una nuova traduzione in italiano corrente a cura di Enzo Pascolo, *Itinerario di Paolo Santonino: in Carinzia, Carniola e Stiria negli anni 1485-1486-1487,* Pasian di Prato, Campanotto, 2003, 198 p. Sempre in Carinzia questi temi sono stati occasioni di produzioni letterarie: quella che si discosta maggiormente dall'originale è il dramma di Engelbert Obernoster, più volte rappresentato a Dellach nelle scorse estati e nei luoghi citati da Santonino.
Molte le conferenze sui temi dell'arte culinaria, seguite da esempi "concreti."

Diari dei viaggi in Carinzia, Stiria e Carniola dal 1485 al 1487[3] . di Klaus Voigt

Per un lungo periodo Paolo Santonino fu cancelliere o, per meglio dire, *scriptor,* a Udine, sede del Patriarca di Aquileia. Nel 1469 viene nominato per la prima volta in questo ufficio che fu suo da quel momento fino alla sua morte nel 1510, a prescindere da un'interruzione piuttosto lunga dal 1494 al 1506. La sua amicizia e il suo carteggio con il dotto Marco Antonio Coccio Sabellico, che conosceva fin dai suoi anni d'insegnamento udinesi, dimostra la sua apertura mentale nei confronti delle correnti umanistiche provenienti da Venezia. Dobbiamo proprio ai suoi tre diari di viaggio tutte le nostre conoscenze sulla sua formazione culturale e la sua attività letteraria, diari redatti in occasione delle tre visite pastorali negli arcidiaconati della Diocesi di Aquileia in Carinzia, Stiria e Carniola, effettuate dal vescovo Pietro Carlo di Caorle nella sua qualità di vicario "in pontificalibus" del patriarca Marco Barbo. Il primo dei tre viaggi durò dal ventinove settembre all'undici novembre 1485 e interessò la parte sudoccidentale della Carinzia appartenente alla diocesi di Aquileia. Dopo aver attraversato il passo di Monte Croce Carnico il vescovo e i suoi compagni scesero a Mauthen, nella valle dell'alta Gail. Da là raggiunsero Oberdrauburg e Lienz nella valle della Drava, passando faticosamente la sella del Gailberg. Tornati a Mauthen presero la strada verso Dobbiaco, alla frontiera con la Diocesi di Salisburgo, attraversando la valle del Lesach e la val Pusteria. Da Dobbiaco tornarono per la stessa strada a Mauthen e da là proseguirono attraverso la valle dell'alta Gail giungendo a Hermagor. Attraversarono la valle della Gitsch passando per il Weißensee e rientrarono nuovamente nella valle della Drava dopo Greifenburg, lasciandola all'altezza di Oberdrauburg per proseguire poi verso Udine. Il secondo viaggio, dal venticinque agosto al primo ottobre 1486, ebbe come meta la Carniola e le parti della diocesi di Aquileia in Carinzia che erano state trascurate durante il primo viaggio. Le tappe principali

3. K. VOIGT, *Italienische Berichte aus dem spätmittelalterlichen Deutschland - Von Francesco Petrarca zu Andrea de' Franceschi (1333-1492),* Stuttgart, Klett Verlag 1973, p. 196-202.
La traduzione, la cui autrice è chi scrive, è stata fatta con il permesso del dottor Voigt.
Non sono state riportate le note al testo originale.

nella valle della Sava furono Škofia Loka, Kranj e Tržič. Dopo che la compagnia ebbe superato con grandi difficoltà il passo di Loibl per poi attraversare la Rosental, sostò piuttosto a lungo a Villaco, dalla quale il vescovo visitò le piccole località dei dintorni, procedendo a forma di stella. Rientrando toccarono Tarvisio, il passo del Predil, Plezzo, Caporetto e Cividale. Il terzo viaggio iniziò il sette maggio 1487 ed ebbe come meta la Stiria orientale. Si toccò nuovamente Škofia Loka e si attraversò la valle della Sava a nord, poco distante da Lubiana. Le visite pastorali nella Stiria orientale si limitarono al territorio situato tra Celje, Maribor e la frontiera con l'Ungheria, corrispondenti alle frontiere della diocesi. L'otto giugno Santonino raggiunse nuovamente Udine.

I diari di questi tre viaggi sono un lavoro amatoriale, servito esclusivamente per fissare i propri ricordi e per informarne gli amici. Ciò è confermato dalla mancanza di una dedica. Le relazioni sono frutto quasi interamente delle proprie impressioni, di quel "godere dell'osservazione", che per Santonino aveva praticamente lo stesso significato che aveva per Petrarca: egli sottolinea infatti in un passo come avesse fatto una deviazione verso l'abbazia di Arnoldstein "soltanto per amore di osservazione". L'informazione orale ha un ruolo subordinato. Non furono assolutamente utilizzati fonti o modelli. Dal punto di vista formale i tre itinerari di viaggio si situano perfettamente nella tradizione veneziana delle relazioni di viaggio, di origine medievale e che soltanto verso la fine del XV secolo si arricchisce di elementi umanistici. Tipico di tutto ciò è l'accumulo disunitario delle più diverse relazioni senza suddividere gli elementi essenziali da quelli secondari. Sufficiente riprova di tutto ciò è la descrizione completa di dieci pranzi solenni e quella incompleta di altri quaranta. Ma l'influsso dell'Umanesimo si fa sentire tuttavia in tre modi. I diari di viaggio non sono redatti in volgare, come si potrebbe essere portati a credere, ma in latino, che tuttavia non si avvicina al modello stilistico degli umanisti ma rivela l'uomo di cancelleria. Alla fine del primo e del terzo diario di viaggio, e a metà del secondo, è inserita una retrospettiva di riepilogo, che abbandona lo schema dell'itinerario e rielabora le caratteristiche principali dei territori attraversati e dei loro abitanti. Spesso il suo sguardo si posa su antiche lapidi ed egli addirittura copia con precisione le iscrizioni a Celje, l'antica Celeia romana. I tre diari di viaggio rappresentano assieme il più ampio resoconto di viaggio di un italiano fino alla fine dell'epoca di Federico III. A motivo della loro rappresentazione particolareggiata, ricca di dettagli, precisa e obiettiva sono una fonte apprezzabile storico-culturale ed ecclesiastica per la regione visitata. La carenza di scelte riguardo la forma letteraria, fenomeno tipico della tradizione veneziana, è compensata dalla freschezza e spontaneità delle annotazioni. Risultano particolarmente interessanti i frequenti paragoni con l'Italia. Talvolta Santonino riesce a narrare in maniera veramente umoristica, ad esempio i tormenti delle pulci durante la notte, oppure la scomodità di un giaciglio troppo stretto, o le gioie e i dolori del gozzovigliare , o i pezzi di bravura di un prete austriaco alcolizzato, accompagnatore del vescovo durante il primo viaggio in qualità di pratico del posto ed esperto in lingue.

I giudizi dei diari di viaggio sono ampiamente positivi e vengono inframezzati solo raramente da osservazioni critiche. È facile immaginarne il motivo. Rispetto ai ceti elevati campagnoli, ai castellani del ceto cavalleresco, agli abati e ai parroci locali il vescovo era una personalità altolocata cui bisognava tributare onori. Parroci e abati cercavano comprensibilmente di conquistarselo durante le sue visite pastorali e lo trattavano quindi con grande senso dell'ospitalità e grande cortesia. Ciò valeva anche per Santonino che, nella sua qualità di personalità seconda solo al vescovo, godette spesso degli stessi onori e di un'atmosfera piacevole, che lo fece star bene, cosa di cui certamente risentì il suo atteggiamento rispetto a quell'ambiente sconosciuto.

Ovviamente il quotidiano delle visite pastorali occupa grande spazio nelle relazioni di Santonino. Nelle vallate alpine, in parte isolate, la vita non era molto varia. Il vescovo e il suo seguito passavano da una località all'altra, la mattina, quando era ancora sobrio, consacrava chiese, cori, altari e cappelle, cresimava i fedeli accorsi generalmente a frotte – quasi tutti vedevano per la prima volta nella loro vita un vescovo – ispezionava occasionalmente un convento e trascorreva a tavola buona parte del tempo che gli rimaneva, ospite di castellani, abati e parroci. Si può immaginare il dispendio che vi dominava tenendo presente la cinquantina di descrizioni – più o meno complete e già citate – di banchetti sontuosi. La sosta nei castelli consentiva a Santonino di dare uno sguardo alla vita della piccola nobiltà, della quale schizza un'immagine rappresentativa che dovrebbe valere anche per altre località. Egli rappresenta i castelli nei loro tratti architettonici fondamentali, coglie insoliti usi di quei ceti e schizza i tratti individuali delle singole personalità – il loro aspetto, il loro abbigliamento, il loro carattere. Analizza attentamente la cultura delle vallate alpine: l'arredo delle chiese, i dipinti degli altari e quelli alle pareti, il canto corale e i musicanti a tavola, i burloni e i libri che egli trovò in possesso delle pievi e dei conventi. Gli interessavano anche le caratteristiche del paesaggio e dell'agricoltura. Nell'ambito delle città visitate descrive più o meno dettagliatamente Oberdrauburg, Lienz, Hermagor, Škofia Loka, Kranj, Villaco, Tarvisio e Celje e un buon numero di località minori. Talvolta rivolge la propria attenzione a particolari ameni, per esempio quando descrive la fioritura autunnale di un roseto a Mauthen. La retrospettiva riassuntiva alla fine del primo e del terzo viaggio è particolarmente ricca di informazioni riguardanti i costumi popolari. Come prevedibile c'è una grande abbondanza di relazioni concernenti i rapporti di diritto canonico e lo stile di vita del clero: le visite pastorali infatti avevano lo scopo di controllarlo e migliorarlo. Non possiamo ignorare un divertente episodio: nel monastero femminile di Velesovo, nella valle della Sava, il vescovo aveva insistito molto sul fatto che in futuro nessun uomo potesse più entrarci, invece nel monastero di Studenice si fece lavare i capelli da una delle più belle e giovani monache e davanti all'intero Capitolo, così annota espressamente Santonino.

Villaco è la città descritta in modo più ampio e ricco. Nei diari di viaggio si nota la mancanza – caratteristica tipica della tradizione medievale – della ormai nota suddivisione in tre parti e cioè della descrizione dell'immagine della città, esposizione dei rapporti statutari, e illustrazione dei costumi, sebbene vengano toccati tutti e tre questi temi. Alla descrizione vera e propria della città segue una relazione pressoché completa sulla chiesa parrocchiale di St. Jakob e una descrizione delle usanze cerimoniali. A St. Jakob Santonino ammira il coro di voci bianche che descrive come "veramente simile agli angeli", diretto da un maestro regolarmente stipendiato, ed anche i dipinti di Thomas, un pittore del luogo. Dopo averlo incontrato personalmente così lo descrive: "È di bassa statura, di fisionomia pacifica, un uomo retto, però non molto ricco, perché spesso, come si dice, lavora gratis, poiché qui non si usa esigere i propri crediti davanti ad un tribunale". A Villaco Santonino, non unico tra i cronisti italiani, è particolarmente sorpreso dalla religiosità ed esclama: "Gli italiani dovrebbero vergognarsi ed essere sgomenti per la loro avventatezza e per la loro mancanza di devozione. Possano imparare proprio dai barbari ad essere umili e religiosi!" La descrizione della città inizia, come usualmente, con una panoramica sulla posizione che comprende la disposizione della città e della zona periferica su entrambe le sponde della Drava. La grandezza della città viene paragonata a quella di Pordenone. A riguardo dei rapporti statutari si dice che la città è amministrata da consoli e da un giudice civico, assieme assommano a tredici persone, elette annualmente dai cittadini; i ceti invece – nobili, commercianti, artigiani – ricevono semplicemente una lode stereotipata.

Dopo un'elencazione di tutti i viveri disponibili il suo sguardo cade inaspettatamente sull'aspetto degli edifici. Sono molto belli, comodi e costruiti in modo ampio, inoltre molto alti. Hanno cortili e frutteti, non sono quindi per nulla inferiori alle comodità delle migliori case italiane. A ciò si aggiungono alcune relazioni sullo spedale di S.Spirito e sulla chiesa di S.Margherita, dove spicca una pala del maestro Thomas. La posizione favorevole rispetto ai collegamenti stradali, motivo per il quale molti commercianti "e precisamente ricchi" si sono ivi stabiliti, forma un ulteriore aspetto della descrizione, prima che essa termini con la descrizione delle mura.

Avendo già attirato la curiosità del lettore sui banchetti e le portate è d'obbligo ormai parlarne in dettaglio. Si deve sempre tener presente che si tratta di convivi per i ceti sociali più elevati, di cui i contadini nemmeno osavano sognare. È significativo a questo proposito il passo in cui, durante un picnic all'aria aperta, il padrone di casa esortò a finire di mangiare tutto affinché " di quell'insperato ed abbondante lauto pranzo" non rimanesse nulla per i contadini "affamati" che stavano lì in piedi affamati. Durante i pasti venivano servite fino a dieci portate, cosicché si rimaneva a tavola fino a due ore e mezzo. Si trattava per lo più di piatti a base di carne: pollame, selvaggina, carne di manzo, vitello, agnello, montone o capra. Il pollame veniva arrostito, cotto al forno o bollito nel proprio sugo. Qui sono degne di nota le combinazioni: spezzatino di camoscio e interiora di gallina, polli arrosti e lombata d'agnello, spezzatino di lepre e fegato di gallina, carne di manzo e di gallina mescolate in una zuppa grassa e via di seguito. Ma anche i piatti a base di pesce erano ben rappresentati: trote, temoli, bottatrici, raramente lucci, carpe, lamprede oppure salmone del Danubio salato. Godevano di largo favore anche i gamberi. Di solito i pesci e i gamberi erano appena pescati e talora venivano gettati nell'acqua bollente davanti agli ospiti. Molto vario era il modo di prepararli: si viene a sapere di trote cotte nel vino, di una portata a base di uova e gamberi, di gamberi e lamprede in salsa alle erbe, di carne di gambero pestata, cotta nel burro con cipolle, conserve ed erbe aromatiche, oppure di pesci in gelatina con mandorle. Si preparava una grande varietà di piatti a base di farina e di uova, come gnocchi, krapfen, omelette e biscottini dei più vari tipi. Per esempio c'erano krapfen cosparsi di miele, imbevuti di latte acido, oppure pasta ricoperta di panna dolce, omelette salate con foglie di salvia oppure zuccherate e ripiene di miele. I piatti a base di farina venivano spesso colorati con lo zafferano. Regolarmente venivano serviti anche crauti con lo speck o salsicce. Le verdure citate erano inoltre rape e cipolle. Molte volte si soleva insaporire in modo decisamente insolito anche per il nostro modo di pensare. Che ne pensate di un gallo alla griglia, farcito con pezzettini di cannella e chiodi di garofano? Oppure di carne di pollo pestata con un'aggiunta di cannella e ginepro? Alcuni piatti suonano oggi decisamente esotici: gru arrosto, carne di orsi giovani, scoiattolo in salsa di erbe aromatiche oppure un criceto acchiappato durante il viaggio, che il vescovo evidentemente assaporava come pietanza prelibata davanti agli occhi invidiosi dei suoi accompagnatori. Di solito il pasto veniva accompagnato da pane bianco, definito spesso eccellente. Anche il vino, sia quello importato dall'Italia, sia quello locale, trova spesso approvazione. Ma se era forte, acido o amaro, cosa che avveniva di rado, allora Santonino non mancava di criticare. Gli italiani tralasciavano alcune portate o perché volevano preservare lo stomaco da cibi troppo pesanti, oppure semplicemente perché il pasto era troppo abbondante. Dopo il primo viaggio Santonino si dichiarò felice di potersi finalmente riprendere dalle "troppe portate superflue ed eccessive". Del banchetto che segue tuttavia, servito al castello di Finkenstein presso Villaco, fu a buon diritto e senza dubbio entusiasta: "In molti prendemmo posto e quindi ci fu servito come prima portata latte di mandorle e minestra, nella quale nuotava pane bianco fresco

ammorbidito e spezzettato. Di secondo seguirono pesci cotti freschi, di terzo verdura con trote al forno, di quarto minestra di gamberi sciolti nel vino con chiodi di garofano, di quinto fichi col vino bollito, e si trattava di un'ottima Ribolla friulana, con l'aggiunta di mandorle, di sesto riso bollito ricoperto di crema di mandorle, una pietanza che in tedesco si chiama "Weltmutter". La settima pietanza consisteva di parecchie trote, cotte nel vino e di ottimo gusto; per ottavo ci furono gamberi in gran copia, di meravigliosa grandezza e cotti nel vino, per nono ci furono serviti sui piatti biscottini della grandezza di due ostie, impastati prima in una ciotola con l'uvetta, poi cotti al forno e quindi spolverati di zucchero velo. Erano dolci e sostanziosi. Come dolce ci furono servite pere di diverse qualità, mele fresche e noci".

Le pietanze ci informano sui commerci di quell'epoca. Venivano importati vino, riso, miglio, salmone del Danubio salato, mandorle, fichi e uvetta; oltre a tutto ciò anche le spezie: zafferano, salvia, cannella, chiodi di garofano, che arrivavano dall'Oriente via Venezia. Non era certamente un caso il fatto che i cibi a Villaco e dintorni fossero ben più raffinati e vari rispetto a quelli delle valli della Gail, della Lesach e della Drava Superiore: la principale arteria di traffici tra Venezia e Vienna passava appunto per Villaco.

I diari di viaggio stimolano ad un raffronto con i giudizi di altri viaggiatori italiani. Prendiamo ad esempio le descrizioni riguardanti la piccola nobiltà, di solito giudicata negativamente dagli italiani, se non addirittura bollata fin da bel principio con il termine di "banditi". Le relazioni di Santonino invece riportano tratti positivi, la "laudatio" formale dei ritratti non deve essere tuttavia sopravvalutata. L'obiettività delle sue descrizioni è particolarmente evidente in una scena dove emerge chiaramente il comportamento da zoticone del conte di Gorizia. Il vescovo stava cresimando i servi del conte, allorché quest'ultimo gli intimò di dar loro uno schiaffo sonoro. Il vescovo si rifiutò di farlo e il conte provvide personalmente a quest'azione; furibondo si affrettò poi a uscire di chiesa esclamando "Non va bene, vescovo!". Molto incisive sono le molte descrizioni dei castelli, che ci appaiono come edifici comodi e ben arredati. Particolarmente ben riuscita è la descrizione del castello di Lengberg nella valle della Drava: "Il castello è cinto da mura molto ampie, ha una corte e una costruzione anteriore. È costruito su una collina molto comoda per la vita degli abitanti, perché può esservi portato tutto il necessario senza difficoltà. Si trova sotto una montagna più alta che sovrasta la collina. Le mura del castello sono spesse e molto alte, di modo che le macchina d'assedio riescono a romperle soltanto con grandi difficoltà. La suddivisione interna è eccellente e nei piani superiori ed inferiori ci sono belle stanze da soggiorno, arredate per l'estate e per l'inverno. Perciò non si può fare altro se non ammirare il talento del nobile cavaliere e specialmente più che altro per il fatto che ha così superato la competenza di un costruttore esperto. Nel castello c'è anche una fontana la cui acqua ricade in un trogolo di legno. Là si possono veder giocare, a modo loro, molti pesci poco noti. Dentro il castello il prefetto si è premurato di effettuare i più diversi lavori per rinforzare le difese del castello, qualora si dovesse respingere un attacco nemico. Vi ha sistemato anche una meridiana o, per meglio dire, un misuratore delle ore, per regolare al meglio e nel modo più pratico i suoi affari e per poterli effettuare secondo la suddivisione del tempo. Ai piedi del castello ci sono diversi frutteti e prati ameni che circondano un bello stagno pieno di pesci eccellenti. Nel mezzo dello stagno è costruita una casa di legno, dove si dice che l'abile cavaliere sfugga talvolta alla canicola estiva. È stata costruita con le sue mani e a sue spese, per il proprio ristoro e per quello dei suoi amici".

In alcuni punti si sarebbe tentati di confrontare Santonino con i diari di viaggio di "Germania" di Enea Silvio Piccolomini. Le indicazioni riguardanti la quantità, assenti in

quest'ultimo, sono rese da Santonino facendo ricorso a regolari e precise indicazioni dello stesso genere, così da evincerne informazioni. Come ben noto Enea aveva parlato della frequente presenza di utensili d'argento nelle trattorie e di quelli preziosi nelle chiese, delle reliquie rivestite d'oro e di perle, degli altari e delle vesti dei sacerdoti, ricchi di ornamenti, e dell'opulenza delle sacristie. Santonino ci informa effettivamente e spesso di coppe d'argento e di rari bicchieri di cristallo decorati, che tuttavia egli osserva soltanto nelle famiglie nobili. Soltanto in un caso li menziona nella casa di un parroco, in nessun caso in una trattoria. Per quanto riguarda i tesori della chiesa le sue descrizioni collimano completamente con quelle di Enea. Due volte sottolinea come l'arredo di una chiesa parrocchiale fosse degno di quello di una cattedrale.

Cristiano Lesa

VICENDE DI UOMINI, VICENDE DI LIBRI

I dati relativi alla copia: Giovanni Papini in Scozia a Firenze

con la breve nota di "presentazione" di Mario Piantoni

Di ritorno da uno dei suoi viaggi il mio amico Gog mi ha portato un libro assolutamente unico. Gog, il cui vero nome è Goggins, ha oramai un'età rispettabilissima, e le sue sopracciglia folte e bianche non fanno che crescere e ravvivare quell'aureola biblica e favolosa che da sempre circonfonde il suo nome: Gog re di Magog.

Tempo fa si trovava in Scozia, a St. Andrews, ospite del Rettore di quella Università, il prof. W. Raydel, il quale - durante un pranzo offerto in suo onore - ebbe a tessere quasi un'apologia del mio leggendario amico. Gog, con uno dei suoi soliti gesti da miliardario annoiato e stravagante, aveva staccato nel pomeriggio una generosa somma per un'iniziativa dell'Università, e ciò era stato un ottimo stimolo alla fluente prosa encomiastica del Rettore. Al termine del pranzo, Gog s'alzò da tavola e col bicchiere di brandy in mano principiò a ringraziare per gli elogi rivoltigli.

Ora è bene vi dica che Gog è uomo di poche parole, e quelle poche non sono usate mai a caso. Quelli che lo conoscono, e sono molti, sanno che egli non ha fantasie di sorta, e che non parla per metafore. È miliardario, racconta solo quel che veramente vede, e quindi tutti gli credono. Dico questo perché capiate l'imbarazzo e lo sgomento che si creò nel salone del pranzo dopo il suo discorso.

Disse dell'avventura mirabolante successagli nella Biblioteca del prestigioso Ateneo dove, messosi a sfogliare un libro, si era trovato di punto in bianco a Firenze, e poi di nuovo in Biblioteca, di fronte alla finestra che dà sul mare. Spostamenti rapidi, della durata di momenti, ma che l'avevano scosso profondamente. Disse, ancora, che quel libro non aveva figure, che il testo era in lingua inglese, e che non aveva letto una sola parola di quelle pagine stampate.

"Dunque, concluse Gog col suo sorrisetto metallico e indisponente, la Biblioteca è un archivio; e questo spiega tutto!" Al che il bibliotecario, un ometto mal fatto e dalla pelle gialla come quella di un mongolo, e tuttavia buono, svenne. E non si riebbe che due giorni dopo.

Gog, che mi ha portato quel libro, mi ha pregato di stendere una breve nota sui prodigi di quel particolare volume. E così ho fatto.

Il testo in questione é:

Giovanni Papini, *The Failure*. *Authorized translation by Virginia Pope*. New York, Harcourt - Brace and Company, 1924. 326 p.

È la traduzione inglese de *L'uomo finito*, il libro che fece conoscere al mondo Giovanni Papini, e che rimane il paradigma principe di un epoca, il primo Novecento italiano: ricco di ansie, aspettative, delusioni, esaltazioni. Ha la copertina nera, rigida, coi caratteri bene impressi, d'un colore rosso che accende. Tre, almeno, le caratteristiche che lo rendono unico: la *dedica*, la *nota di possesso*, ed un *pezzetto di carta* di cui vi dirò in fondo.

La *dedica*, scritta con una grafia gigante e fanciulla, è per mano dello stesso Papini, e sta in uno dei fogli di risguardo avanti al testo; vi si legge:

Al Rev. / Hubert Simpson / per ricordo di / uno che ha / trovato finalmente / in Cristo / la certezza e la vita / Giovanni Papini / Mercoledì Santo 1924

Nel 1924 (anno bisesto) Mercoledì Santo cadeva il giorno 16 di aprile e Papini si trovava a Firenze nella sua casa di via Guerrazzi[1]. Dopo il suo libro *Storia di Cristo* (1921), che metteva nero su bianco una conversione di cui si parlava almeno da un paio di anni, quella casa era divenuta meta di pellegrinaggio (*pellegrinaggio intellettuale*, s'intende) per uomini di fede e uomini di lettere, alcuni dei quali, proprio grazie anche al libro dello scrittore toscano, eran divenuti discepoli di Gesù. Tra gli uomini di fede capita dunque, quel mercoledì, un sacerdote inglese sulla quarantina, il reverendo Hubert Louis Simpson, autore di un paio di testi tra l'apologetico e l'esegetico[2], che si trovava a Firenze per trascorrervi le feste pasquali.

Il sacerdote arriva da Londra con presumibilmente già in tasca la versione inglese de *L'uomo finito* che termina di leggere giovedì 10 aprile nella capitale medicea, come si legge alla nota posta a matita dallo stesso proprietario all'ultima pagina del testo: "*Firenze / April 10th 1924*" (p. 326). Ora è in via Guerrazzi per conoscere l'autore di quel libro tutto fuoco e tuoni e imprecazioni ed impeto, livore ed amore. Badate, non porta con sé la *Storia di Cristo*, non vuole la dedica d'un convertito su di un libro da convertito, vuole la dedica d'un cristiano su di un libro da ribelle.

Nasce in questa maniera quest'*unicum bibliografico*, arricchito dal ritrovamento tra le sue pagine d'un pezzetto di carta del quale ho promesso vi avrei parlato. Misura 4 x 6,5 cm, è di carta fina e rosa, ed è un biglietto dei *Tranvai Fiorentini*. Costava all'epoca (1924) *centesimi 50*, e permise al reverendo Simpson, di viaggiare legalmente sulla linea 188 del tram senza incorrere nella contravvenzione di L. 2,00 e raggiungere così la casa di Giovanni Papini: ottenere la dedica sul libro, e offrirci lo spunto per questo appunto.

Lavorando sopra prassi e condizionamenti catalografici, pensiamo che la scheda da inserire a catalogo per questo *unicum* possa essere così redatta, proponendo accortamente i *dati relativi alla copia* ed agli *allegati*[3]:

---

1. Cfr. Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*. Milano, Mondadori, 1957. 223 p.
   [Il 1924] "fu per lui davvero anno funesto: continuava ad essere tormentato ed impedito dal travaglio artistico, per cui gli riusciva immensa fatica lo scrivere, e risentiva ancora dei postumi d'una caduta del gennaio dello stesso anno quando, per cercare di prendere un tram in corsa, mancò poco che non ci finisse sotto".
2. Del reverendo Hubert Louis Simpson i repertori bibliografici segnalano la seguente produzione, che trascriviamo in formato catalografico:
   Hubert Louis Simpson (1880-)
   Altars of earth. Studies in Old Testament humanism. 2.nd ed. London, Clarke, 1922
   255 p. 19 cm
   1.-Bible - O.T. Criticism, interpretation, etc. *2.*-Bible - O.T. - Genesis *3.*-Bible - O.T. - Ecclesiastes
   Hubert Louis Simpson (1880-)
   The intention of his soul. Essays for the untheologically minded. 2.nd ed. London, Hodder & Stoughton, 1920 xv, 260 p. 19 cm
   Hubert Louis Simpson (1880-)
   Testament of love. London, Stoughton, 1934
   157 p. 20 cm
   1.-Jesus Christ - Seven last words *2.*-Sermons, English
3. L'*archivio* di ciascuna Biblioteca, in una particolare sezione destinata ad accogliere i materiali relativi alle singole accessioni, in una busta che abbia il riferimento al numero di inventario del

SPQ 4835.A27 U7P7

Papini, Giovanni (1881-1956)

[*Un uomo finito. ingl.*] *The Failure by Giovanni Papini, author of "Life of Christ"*. Authorized translation by Virginia Pope. New York, Harcourt - Brace and Co., 1924

vi, 326, [6] p. 19.5 cm (The European Library)

*[*Catalogo editoriale*:] The European Library, edited by J. E. Spingarn, 6 p.n.n.

**Dedica autografa* di Giovanni Papini: "Al Rev. / Hubert Simpson / per ricordo di / uno che ha / trovato finalmente / in Cristo / la certezza e la vita / Giovanni Papini / Mercoledì Santo 1924"

*Sull'ex-libris: "This book was presented to the Library by *Mrs C. Mcaferlane* / *May 1962*"

**Allegato*: Tranvai Fiorentini / centesimi 50 / 04120 (biglietto tranviario)

Inv. 600.511

volume (in questo caso: "*600.511*"), dovrebbe conservare - tra l'altro - anche *il biglietto tranviario*. E, con la pubblicazione di questa nota, anche l'estratto di *Studi goriziani* (Gorizia - Biblioteca statale Isontina), che ha ospitato questo breve saggio illustrativo del *caso*.

Nota di † Mario Piantoni

La letteratura biblioteconomica sembra oggi tutta *omogeneizzata* o su temi storico-tradizionali o sulle *innovazioni* tecnologiche dell'industria informatica. Poco si pensa e meno si scrive sui temi tradizionali rivisitati proprio in funzione di una diversa efficienza delle strutture bibliotecarie, o in rapporto a quella funzione di memoria alla quale devono pure riferirsi quelle strutture. La nota di Cristiano Lesa va inquadrata proprio come una *provocazione biblioteconomica* in materia di *memoria* e di *funzione archiviale* di tanti materiali bibliografici presenti nei fondi delle biblioteche. Il libro che fa il suo ingresso in biblioteca non è più un *multiplo* ma un *unicum* come qualsiasi altro documento d'archivio: ha una sua *storia*, ha un suo spessore rappresentato dalle tante vicende della sua accessione e delle letture dei tanti *lettori*; *dati relativi alla copia* è la fredda espressione con la quale la manualistica catalografica - se ancora li ricorda! - liquida le *tante storie* dei nostri libri. E quei dati sono invece quanto di meglio quei documenti ci tramandano.

Il caso preso in esame da Cristiano Lesa nella sua breve *nota* - se pure lontano nella sua collocazione bibliotecaria (la *Saint Andrew University Library*, in Scozia) - riferisce di un'opera di Giovanni Papini *author of "Life of Christ"*, della traduzione inglese del suo *Uomo finito*, della vicenda di un personaggio a noi meno noto, il reverendo Hubert Simpson, e del suo viaggio a Firenze per un incontro sperato e desiderato anche sul piano di una fede. Il tutto racchiuso in una *dedica* ed in un minuscolo *allegato* finora salvato alla memoria *al di sopra* e *contro* ogni prassi bibliotecaria. Da notare che l'annotazione manoscritta nell'ex libris ci informa che il volume è stato donato alla Biblioteca dell'Università da "*Mrs C. Mcaferlane* / *May 1962*": che dimostra la cura nella conservazione del volume e dell'allegato da quel lontano 1924 fino al 1962. E la cura successiva di lettori e di bibliotecari: per questa fase nutro tante preoccupazioni, e da ciò la mia proposta di una specifica organizzazione in una particolare sezione nell'*archivio della Biblioteca*. Che tutto rimanga alla memoria!

Sulla complessa figura di Mario Piantoni (Soleto 26 luglio 1937 – Copertino 24 novembre 2013), bibliotecario alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e dal 1979 professore di Biblioteconomia nell'Università di Udine e poi in quella di Torino, rinvio proprio alle sue pagine, forse le ultime stampate, intitolate: *L'opportunità, se non la necessità, di una "introduzione" che è quasi una biografia: la mia non quella di Enzo Bottasso*, in Mario Piantoni, *La bibliografia degli scritti di Enzo Bottasso (1919-1998)*, Gorizia, Biblioteca statale isontina – Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2005, XXVIII-563 p., ill., "Biblioteca di Studi Goriziani, 11".
In assenza della bibliografia di Piantoni, più presente su riviste e volumi miscellanei, mi limito a ricordare due contributi interessanti la bibliografia come disciplina e quindi utile complemento alla sua opera maggiore, la bibliografia di Bottasso, che ha avuto scarsa fortuna dal lato critico:
- *Esistenze e consistenze: rilevazioni e censimenti tra i fondi delle biblioteche oppure riordino di informazioni già scritte?* in *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del convegno.* A cura di Marco Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, 2., p. 601-630;
- *Della bibliografia, di una bibliografia sul Viet Nam. Una breve nota, e non un giudizio*, in Sandra Scagliotti, *Il Viet Nam nelle biblioteche del Piemonte. Itinerari bibliografici fra storia e cultura vietnamita*, Torino, Celid, 2002, p. 19-23.
Un profilo biografico e culturale di M. Piantoni è stato pubblicato a cura di Giuseppe Maria Pilo e Alessandro Pesaro in "Arte Documento", Venezia, 29, 2013, p. 188-194.

mm

Massimo Gatta

UN COMPLEANNO PAPINIANO. I 60 ANNI DI "LE DISGRAZIE DEL LIBRO IN ITALIA" (1952-2012). APPUNTI BIBLIOGRAFICI

Compie 60 anni un curioso e ricercato opuscolo di Giovanni Papini, *Le disgrazie del libro in Italia*, che ha spesso dato filo da torcere ai bibliografi. Cerchiamo, quindi, di fare un poco d'ordine cronologico tra le tante edizioni stampate in questi 60 anni. Come detto la *princeps* risulterebbe (il condizionale è d'obbligo) quella stampata anonima a Firenze dagli "Stabilimenti Tipolitografici Vallecchi" nel 1952, opuscolo n. 2 a cura dell'Ufficio Propaganda Vallecchi Editore (il n. 1 della serie è a firma Enrico Vallecchi, *Gli italiani e i libri*, sempre del '52, mentre il n. 3 dovrebbe essere un interessante scritto di uno scrittore anomalo e oggi dimenticato, Carlo Coccioli che firma *Quel che si pensa all'estero del giovane scrittore italiano*, anche questo datato 1952). La particolarità di questa (prima) edizione papiniana è di non avere il nome dell'autore in copertina ma, dopo il titolo, l'indicazione *Appunti d'uno scrittore*. Roberto Palazzi, il compianto libraio antiquario ed editore scomparso tragicamente giusto dieci anni fa, nel suo *Piccolo periplo papiniano*, introduzione (p. 5-10) alla ristampa dell'opuscolo eseguito da Stampa Alternativa nel 1993 nella celebre collana Millelire (ma edizione speciale, fuori commercio, stampata in occasione della Fiera del Libro di Napoli "Galassia Gutenberg", 5 localizzazioni in SBN), scrivendo della prima edizione la situa (erroneamente) al 1953 (p. 6); anche Luca Ferrieri, in *La lettura? Che storia!* (Modena, Comune di Modena, 1993, seconda ediz. Carpi, Nuovagrafica, 1997, p. 58), la data al 1953. Inoltre Marco Dall'Occa e Giorgio Mosci in un loro vecchio catalogo librario (n. 4, 1991, p. 16, scheda 104), nella scheda bibliografica di un volume di Attilio Vallecchi, *Ricordi e idee di un editore vivente* (Firenze, Vallecchi, 1934, offerto a lire 50.000), inseriscono nel lotto 104 anche due opuscoli vallecchiani, uno dei quali è questo *Appunti d'uno scrittore*, del '52, omettendo però il nome di Papini quale autore. L'edizione del '52 risulta peraltro censita nel Catalogo SBN (bid: TSA/850003) e localizzata in sole tre biblioteche: Universitaria di Bologna, Comunale Saffi di Forlì e Statale Isontina di Gorizia[1]. Il Catalogo SBN censisce altra edizione dell'opuscolo, datato 1953 (l'edizione indicata da Palazzi e Ferrieri), localizzata solo nella Biblioteca dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani" di Roma e nella Biblioteca dell'Istituto di storia della Resistenza di Forlì (bid: IEI/49687). La copia da me collazionata riporta chiaramente la data a stampa 1952, potrebbe trattarsi di un refuso per 1953? I dubbi restano. Due anni dopo l'opuscolo viene ristampato, sempre dagli "Stabilimenti Tipolitografici Vallecchi" di Firenze, in occasione della *Settimana Vallecchi per il libro italiano* (12-20 giugno 1954), e in concomitanza col quarantennale della Vallecchi (1914-1954), "al servizio della cultura italiana", come indicato a stampa

1. Dato che la BSI è una delle tre biblioteche che, secondo il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, conserva il raro opuscolo di Papini e che proprio su questo stesso numero di "Studi goriziani" viene pubblicato l'articolo di Cristiano Lesa pure attinente a una questione bibliografica/biblioteconomica papiniana, ho creduto opportuno ripubblicare questa nota di bibliografia papiniana, per la prima volta uscita, con qualche modifica, su "Cantieri. Newsletter della Casa editrice Biblohaus", Macerata, n. 21-22, settembre-dicembre 2012, p. 5-7, periodico pure molto raro (secondo SBN solo un'unica localizzazione, in Bsi). Ringrazio Massimo Gatta, bibliotecario dell'Università del Molise e fine studioso di storia dell'editoria italiana moderna e contemporanea, per aver acconsentito subito alla mia richiesta.

in seconda di copertina. Questa edizione, sempre n. 2 a cura dell'Ufficio Propaganda Vallecchi Editore identica la grafica, ha però la particolarità di contenere, alla fine, una *Breve storia di un editore*, assente dall'identica edizione del '52. Il Catalogo SBN localizza l'opuscolo nella sola Biblioteca Malatestiana di Cesena (bid: RAV/1959507). Nel 1959 *Le disgrazie del libro in Italia* venne ristampato nelle *Prose morali di Papini* (Milano, Mondadori, "Tutte le opere di Giovanni Papini – I classici contemporanei italiani, n. 7"). Nel 1982 lo scritto verrà riproposto invece ne «La Bibliofilìa», a. LXXXIV, disp. 1 (p. 66-70), presentato da Alessandro Olschki; questa ristampa olschkiana venne forse realizzata in occasione dei 30 anni dalla prima edizione? Ciò avvalorerebbe la tesi della *princeps* datata 1952; non lo sappiamo. Solo tre anni dopo (1985) lo scritto verrà ripubblicato in una edizione tipograficamente elegante e del tutto sconosciuta ai repertori consultati, non localizzata in alcuna biblioteca italiana (fonte SBN). Questa edizione è curata da Ugo Boccassi il quale, nella breve prefazione, cita anche lui come prima edizione la Vallecchi 1953. Il sottotitolo di questa particolare edizione riporta: *Appunti d'uno scrittore chiosati ed integrati da un "abbozzo" di editore in una piccola città di provincia*, e risulta stampato nel 1985, ad Alessandria, nello "scantinato della Tipografia WR", tiratura molto bassa fuori commercio, non indicata. Nessuna informazione è disponibile circa questa ipotetica e sconosciuta "Tipografia WR". L'anno precedente lo scritto di Papini era stato, giustamente, inserito nell'elegante antologia *Il Metalibro. Viaggio intorno al libro*, a cura di Gaetano Colonnese, Vittorio Dini ed Elio Morelli (Napoli, Colonnese, 1984, p. 47-54, II ediz. Colonnese, 2000, p. 47-54), che ristampano l'edizione Vallecchi 1954. Nel 1993, intanto, viene ristampato, come già detto, da Stampa Alternativa di Marcello Baraghini, mentre del dicembre 2003 è la preziosa edizione stampata a Modica dalle "Edizioni La Biblioteca di Babele" di Giovanna Modica, in soli 111 copie numerate e firmate a mano dal recensore, Saro Jacopo Cascino, che firma anche un "Pretesto posposto", *Notizie utili a trovare ragioni per leggere opere di Giovanni Papini* (p. 27-63), copertina illustrata da Guglielmo Manenti (opuscolo localizzato nelle sole Nazionali Centrali di Firenze e Roma, fonte SBN). La composizione, l'impaginazione elettronica e la stampa risultano realizzate all'interno della stessa libreria siciliana. Siamo così giunti a settembre 2012, a 60 anni dalla prima edizione, con l'interessante ristampa proposta dalle Edizioni CUSL dell'Università Cattolica di Milano, n.13 della simpatica collana "Minima Bibliographica", che intitola l'opuscolo *Italiani, io vi esorto a comprar libri*, due scritti di Giovanni Papini (*Le disgrazie del libro in Italia*) e Guido Mazzoni (*Editori antichi, moderni e odierni*), a cura di Vittoria Polacci e prefazione di Edoardo Barbieri (p. 5-11), che cita le edizioni 1982, 1993 e 2003.

Qualche notizia sull'opuscolo "goriziano": inventario n. 244.835 del 16 aprile 2006, collocazione: OP. 900.U.45; stato di conservazione: ottimo; proveniente dalla biblioteca privata del dott. Angelo Conti (1911-2002), direttore didattico a Gorizia, del quale sono pure conservati nella sezione mss 10 corposi dattiloscritti di storia goriziana. L'occasione è però ghiotta per segnalare, nella scheda di SBN, un errore di trascrizione del sottotitolo, presente solo in copertina: *Appunti d'uno scrittore* e non "di uno scrittore", lectio facilior. [ndr]

Irene Navarra

L'ARTE DI ROBERTO FAGANEL
OMAGGIO NEL CINQUANTENARIO DELL'ATTIVITÀ (1960 – 2010)

Premessa

La pittura per Roberto Faganel è uno specchio. Vi affiora il mondo attraverso un gioco di rifrazioni e di bagliori, ora tanto intensi da stordire, ora appena accennati, ma proprio perciò più evocativi. Da osservatore attento, l'artista sa esaltare le infinite sfumature della luce. La sorprende sulle entità fisiche in metamorfosi continua sotto il sole che sale le vie del cielo per dileguare, al tramonto, in raggi scarlatti. Se ne appropria mentre sosta sui cangianti sommacchi dell'amato autunno carsolino; oppure svanisce a baleni nel grigio-rosa di brume lacustri, nel cremisino dei piumaggi di uccelli esotici, tra il bianco primaverile dei ciliegi in fiore. La capta se sfiora le molli corolle delle ninfee dei canali di Alapphuza nella regione indiana del Kerala, se blandisce i rustici arbusti di avare campagne. Ne imbriglia i complessi fremiti in visioni che concretizza grazie a un tripudio di gamme, screziature, pennellate a volte incise a volte lievi, impasti spesso liquidi e tesi, meno sovente materici. Serie mirabili di scorci svelati gli uni dentro gli altri.

Il reale e la sua sublimazione, dunque, nel sistema del pittore. Per un acuirsi della sensibilità verso il fenomenico che gli permette di decodificare il *pathos* delle cose, riconoscendone il carattere, il loro essere dolci, amare, confidenti, aggressive e, soprattutto, il vibrare di ritrose commozioni empatiche.

Gli esordi

Roberto Faganel nasce a Vertoiba, presso Gorizia, nel 1941, con la benedizione di due favelle costitutive: lo sloveno e l'italiano. Una duplicità che lo ha reso particolarmente equanime, pronto a superare gli ostacoli opposti dal vivere in una zona di confine dove non gli è stato facile sentirsi libero. Forse per siffatta motivazione ama viaggiare. Perché da viandante può varcare qualsiasi limite tendendo a mete sempre nuove. Le più vaste possibile. Che gli facciano dimenticare la prigionia, seppur breve, patita da bambino con sua madre quando, sul finire del Secondo Conflitto Mondiale, fu rinchiuso nelle cantine di Villa Coronini Cronberg a San Pietro. Episodio, questo, che egli avrebbe illustrato nel ciclo degli anni '60 *Aspettando la libertà*.

Filo spinato a relegare corpi anonimi
dai volti come maschere di un tragico rituale.
Fattezze senza definizione. Solamente allusive.
Colori misurati come l'attesa:
rosso sangue, terra di Siena bruciata e bruno van Dyck.
Il cielo s'insinua bianco
*nel chiuso cupo della ragione.**

Aspettando la libertà,
olio su tavola, 1965, cm 70 x 53,5.

Aspettando cioè che la momentanea condizione di recluso si sciogliesse nella gioia riconquistata delle corse e degli ingenui svaghi infantili sui prati attorno alla sua casa.

Dipingere *en plein air* risulta così la sua intima vocazione, travalicare il contingente nel ritmo sottile dell'universo è una necessità religiosa. La musica delle sfere d'altronde, lui, la conobbe durante gli anni di studio al Conservatorio, quando si volse a cogliere la suggestione eterea del violino. Che ricusò, dopo una crisi agnitiva e un periodo passato nel Monastero certosino di Pleterje (1964), per applicarsi alla pittura. E ciò avvenne a Trieste, sotto la guida illustre di Riccardo Tosti prima e di Nino Perizi poi - alla *Scuola di figura* del Museo Revoltella -, adeguandosi inoltre alla corrente del Chiarismo di ispirazione postimpressionista quanto a trasparenza dei colori e scioltezza di tratto. In linea ideale, peraltro, con il magistero di Carlo Wostry, a cui risale la riformulazione valoriale dell'elemento luce in uno svolgersi che stempera i volumi riplasmandoli alleggeriti. Opere, quelle di Wostry e del suo allievo Tosti, affatto significative per Roberto Faganel alla ricerca della propria identità artistica.

C'è una foto che ce lo delinea appieno. Siamo nel parco del Tricorno, a Pokljuka, una quindicina di anni fa. È l'alba fredda di un giorno estivo in alta montagna. In primo piano si staglia la sua figura coperta da una maglia pesante a righe larghe. Sicuro nel gesto, sta gareggiando con seicento pittori di tutte le nazionalità. Avrebbe vinto il Primo Premio tra gli stranieri con un acquerello rappresentante degli abeti quasi smarriti in una nebbiolina tenue. Ha un cappello sulla testa. Non per vezzo, ma per smorzare ogni riverbero strano e per protezione. Lo sa bene chi passa ore e ore all'addiaccio con tutti i tempi. Sotto il cappello il suo profilo è scolpito, la barba fluente, lo sguardo intento. La mano sinistra regge la tavolozza, la destra il pennello che fregia la tela sul cavalletto.

Un modo di essere, il suo. Lo stesso di Degas, Cézanne, Monet, Renoir.

Pittura *en plein air*. Passione immensa. Nell'accezione di tormento ed estasi. Se si è in grazia creativa, credo non ci si accorga nemmeno che il cielo si è squarciato e ti sta riversando addosso cascate gelide. Conta solo ciò che fai, come ti muovi, come mescoli i colori, quali *nuance* ne scaturiscono. A ogni traccia, ricciolo, strinatura di pigmento una sorpresa magnifica.

Pittura di paesaggio quindi, per fissare con tocco rapido il transitorio destinato a dissolversi. Il microcosmo effimero di colpo proiettato sullo schermo dell'assoluto. In simbiosi perfetta. Tale da sciogliere misteri altrimenti imperscrutabili.

Questo ci racconta la fotografia tanto cara a Roberto Faganel. Là, oltre al dato meramente esteriore, c'è anche un mutarsi composito, quello dello slancio fervido, dell'entusiasmo, del momento in cui l'uomo si fa profeta, poiché la carne cede allo spirito e gli occhi diventano più azzurri. Diventano gli occhi azzurri di un dio benevolo che tutto comprende nella sua lungimiranza.

I temi pittorici: gli elementi primordiali

L'acqua

L'onda, particolare,
olio su tela, 1990, cm 125 x 90.

Energia mutante.
Un sortilegio il battere instancabile dell'onda.
Il mare conflagra in spruzzi che scavano le rocce,
*tra il cantilenare ritmico della risacca.**

Elemento primigenio e fonte di vita, l'acqua permea la materia, la plasma corrodendola o la nutre del suo limo fertile. E non basta. Ogni particella liquida del nostro universo, oltre a penetrare, trasformare, porta in sé l'alterità perché riflette assimilando. Pensiamo a Venezia affacciata ambiguamente sui suoi canali. Consideriamo la laguna di Grado in cui non c'è separazione precisa tra il concreto della terraferma e l'evanescente del flusso di marea che, montando, si mangia la sabbia e la vegetazione delle sue isole fantasma forzate a essere/non essere. Acqua nel nostro corpo, acqua attorno a noi in forme sterminate come quelle degli oceani, o minuscole come le gocce di pioggia, i cristalli di neve. Roberto Faganel ne ha dipinto i molteplici aspetti, percorrendo i continenti e immergendosi nelle loro linfe per condividerne l'anima ed elargirla in dono gratuito. A partire dalle correnti del fiume natio: l'Isonzo. Grazie a processi luministici evidenti nei contrasti animatori delle sue opere. La luce è infatti protagonista negli oli di Roberto Faganel. Attraverso l'ombra ne determina la costruzione fornendoci al contempo la chiave di lettura. In essi si realizza un concorso di chiarore astratto e pregnanza, tanto che nei punti illuminati la pennellata sembra quasi enuclearsi folgorante per squarci sulla tela. È il caso dei molteplici notturni che ci rimandano aggregati di stelle incastonati come gioielli sulla superficie marina o, diversamente, fattori aggiunti come le lampare. Il risultato non cambia. La scena riprodotta viene vivificata e purificata da una visitazione di luce a tal punto fulgida da apparire quasi un portento. Così nelle acque pigre di Alappuzha, in India. Per antitesi, invece, in quelle di Lanzarote dove prevale il negativo. Nel ciclo dedicato alle isole Hawaii c'è però qualcosa in più a fluire in stagni, laghetti, cascate, onde e schiume oceanine: una *nuance* violetta da albore del mondo accanto all'indaco di pietre surreali e al giallo di orizzonti bevuti dall'abbacinante luccichio di giorni assolati. E lo stesso artista afferma il suo sconcerto di fronte all'urgenza provata in quei luoghi: riprodurli con tonalità inesistenti prima di allora sulla sua tavolozza. Anche gli impasti, mai eccessivi tuttavia, si estenuano nell'immediatezza della rappresentazione, così genuina. La sintonia dello spirito naufragato in una speciale estasi contemplativa. Dalla cattura e resa ad acquerello dei soggetti nelle opere prime scaturisce l'ideazione calibrata degli oli: veri e propri palesamenti di un ignoto all'apparenza irraggiungibile. Essenze rapite al volo, fermate prima sulla carta in veloci e tenui tocchi, per poi essere affrancate con sapidi colpi di pennello intinto nella densità del pigmento a base grassa.

Un tema, questo dell'acqua, spesso scandito da immagini muliebri: fanciulle assorte

in riti lustrali, donne mature, sensualmente consce della loro forza, maestose contro le mobili quinte sceniche del mare o su sfondi che lo richiamano. Nei dipinti *Loa* (olio su tela, 1989, in *Roberto Faganel – Monografia*, Poligrafica Antenore / Padova, 2001, p. 98) e *Ultimo paradiso* (olio su tela, 1993, in *Op. cit.*, p. 116) il gesto di alzare le braccia, per ostentare rotondità, le propone come creature diverse. Con la loro opulenza cantano il privilegio di custodire la vita in una privatissima culla amniotica, tramandando la gioia profonda della femminilità. Avvertita da Roberto Faganel nel suo fascino intrigante già negli studi di figura elaborati nel chiuso del suo *atelier* goriziano. Valga per tutti *La giovane dagli azzurri pensieri*, opera in cui la modella - stretta su se stessa, le mani attorno alle ginocchia, la testa reclinata e nastri di fosforescenze blu chiaro tra i capelli - si fa mediatrice di raffinate brillantezze esaltanti vieppiù l'innocenza del corpo nudo, offerto con pudore allo sguardo degli spettatori dall'estro dell'artefice.

La giovane dagli azzurri pensieri - Valentina seduta, olio su tela, 1986, cm 60 x 90.

Le donne di Faganel ci restituiscono alla terra.

La terra

I vasti filari della mia campagna, olio su tela, 2004, cm 70 x 80.

Vigne curate e distese di trifoglio.
La terra pastosa delle nostre origini.
Gamme di azzurri e bruciati si alternano
a verdi morbidi e gialli splendenti.
La luce si annida nel cromo dei fiori
per poi vagare tra le nubi livide
del cielo facendosi caligine
*di temporale imminente.**

Grembo che tutto contiene, nido di semi fecondi, la terra è la Gran Madre che sovrintende alla nascita dei suoi frutti. Dall'umile pianticella alla flora sfarzosa delle selve. Alimentata dall'acqua, nella sua conca calda custodisce ogni essenza per riversarla nel paesaggio. Un paesaggio simile a pasta molle per l'artista, intento a scandagliare le cortecce rugose di abeti giganteschi, il loro pungente profumo, la resina dal sentore ambrato che si mescola alle gradazioni fredde. Tutto vive ed esulta nei boschi di Roberto Faganel: ovattati cuori pulsanti della Mitteleuropa in cui sono germogliati i nostri miti, con il favore del mondo celtico alle radici, quello che istituisce gli dei naturali fatti di tronchi svettanti e di templi definiti da pietre; o del genetico mondo slavo, con la sua mesta malinconia e le atmosfere languide da giorno che muore tra frondosi geni tutelari. Sapienti accordi di ombre allungate, qualche sciabolata di luce filtra: si dischiudono ambienti arborei a sequenze ampie, su dimensioni nel contempo reali e inconsce. Perché le foreste

di Roberto Faganel si compongono di memorie anche primigenie. Si sviluppano in un luogo, lo fanno proprio e se ne rivestono, per andare poi a rubare la scintilla d'inizio, uniformando i loro fiati muscosi all'alitare del tempo.

E attorno alle rigogliose estensioni di verde, sui pendii che le liberano, sulle pianure che ne raccolgono aromi ed effluvi balsamici: vigneti a perdita d'occhio, in geometrie tanto regolari questi, quanto casuali quelle dei querceti, delle macchie di noccioli, delle pinete, dei mughi dell'altezza. Filari pomposi d'estate e scarni d'inverno: collane principesche che variano di preziosità con l'incedere delle stagioni. Stupende le viti vecchie quasi in rilievo su panorami rosso porpora e grigio acciaio (*Le vecchie viti al tramonto*, olio su tela, 1987, in *Op. cit.*, p. 82). Scoppi violenti di siderurgie naturali, dita allargate a ghermire il corso del cosmo. E una luce, ora fosca ora limpida, che sembra scaturire dal suolo stesso come proiettata verso il cielo. Le viti hanno anima e piangono in primavera. Le viti accompagnano l'uomo e lo assistono richiedendo cure che cancellano la noia. Così il Carso e le sue scale cromatiche fissate sulla tela come emblema del perpetuarsi delle generazioni con le fantasmagorie del sommacco.

Il fuoco

Masai – Intorno al fuoco,
olio su tela, 1969, cm 60 x 90.

Il fuoco scandisce la vita
con i suoi doni roventi.
Le sagome dei Masai
si stagliano ieratiche
attorno al fulcro prospettico:
un falò che è cuore
*pulsante del quotidiano.**

Raccontare le terre calde significa, nel caso di Roberto Faganel, interpretare un'emozione. Ciò risalta in un susseguirsi di note che ci introducono a caleidoscopiche patine di indubbio effetto espressivo.

Un'esperienza indimenticabile il viaggio nel colore annichilito dai dardi impietosi del sole incandescente che vince la materia, struggendone i contorni fino a disgregarli. Il deserto si sfalda in luminosità sgomenta: il fulvo, il cenere e il beige assorbono case e rocce. La vita annuncia il suo solitario arcano. Occhieggiano porte e finestre dalla maschera sbiancata di una terra dura e seducente. La Tunisia s'impone ardua e lusinga i sensi nel sovrapporsi di tinte che si confondono a vicenda, il cielo stesso rimanda un'euritmia in sordina, data dal silenzio cui la vampa obbliga.

Così anche il Ciclo del Grand Canyon con i rossi, con il giallo zafferano dei terrazzamenti da erosione a strapiombo sul fiume Colorado: una striscia turchina, profondamente infissa nel suo alveo tra pianori dai profili taglienti, dilavati nei secoli. Prospettive dall'alto e prospettive dal basso, suolo schizzato da un tocco vigoroso e massi tondi emergenti dal letto del fiume come a sbalzo, per una forza sorprendente. La natura ha qui un volto bello e terribile.

Un tuffo nel primordiale.
Le stesse gamme tonali sono leggenda.
Al calare del sole i sedimenti diventano
*zaffiri accesi dal baluginare degli astri.**

Grand Canyon,
olio su tela, 1992, cm 86 x 175.

Il sublime, quel sentimento a metà tra l'estasi e l'orrore, trionfa nella riconsegna del fenomeno ineguagliabile. Anche di notte lo spettacolo travalica la possibilità umana di capire e possedere. Ancora il sublime. E il tacere di fronte al miracolo. In un dilagante cobalto puntinato da stelle meno lontane.

E poi l'Africa dei Masai: statue d'ebano drappeggiate di carminio, d'arancio con qualche contrappunto. Blu, paglierino e il celeste pallido di un orizzonte che si perde in verde cereo, capanne di fango dalla sagoma arrotondata, monili pesanti sul petto di uomini e donne, il fuoco che sfavilla nel centro di un villaggio e irradia la sera sotto un cielo di malva stemperato in nubi di latte. Figure come cuspidi, metafisiche nella loro staticità, linee dritte e il cerchio delle abitazioni a contenerle. L'antico, il sacro.

Noi a guardare. A insinuarci nel segreto di lande singolari condotti per mano in un altro percorso virtuale attraverso i continenti. È la volta dell'India, del Kerala in particolare, delle sue donne fasciate in sari trasparenti con lumeggiature carnicine, le curve appena abbozzate, le folte trecce ondeggianti lungo schiene flessuose. Qui non ci sono corpi esibiti, la materia è rammentata con venerazione.

Di tale vaporosità da sembrare un'apparizione.
Sinuose come giunchi si allentano
nel movimento impercettibile delle teste,
*in tensione ansiosa verso il mare.**

Le tre donne in attesa,
olio su tavola, 2002, cm 125 x 90.

In secondo piano si affacciano talvolta fitte architetture di edifici cultuali graffiati dal tempo. In alcune opere di questo ciclo protagonista è la folla: in processione, al mercato. Compatta al punto da provocare un senso di deliquio, opprimente come una stretta alla gola. Profumi e afrori attorno, lampi speziati di controcanto, in sinestesia stupefacente. Lo spettatore vuole scrollarsi di dosso l'afa intollerabile che brucia la pelle e avvolge in una cappa inibendo gesti e pensieri. Vagheggia climi temperati.

L'aria

Colpo di bora,
olio su tavola, 1987, cm 90 x 69.

Il respiro delle nostre terre,
il nostro respiro.*

Come Arthur Rimbaud nel poemetto *Il Battello ebbro* (1871) desidera un'acqua d'Europa che lo salvi dal suo allucinato deragliamento di veggente e dal folle correre gli oceani, così, chi ha contemplato troppe sembianze esotiche sogna l'aria natia, mentre gli sgorga in cuore l'affanno purissimo del rimpianto al ricordo delle proprie radici, della peculiarità del territorio in cui si è definita la sua storia. Un'analoga inquietudine la proviamo noi che abitiamo questa strana terra giuliana dove ci siamo rimescolati tra scontri e tregue, riconoscendoci in tradizioni remote. E ciò nell'abbandono complice ai soffi violenti della bora che ci piomba addosso dalla Slovenia. Noi, sempre più fieri di un'unicità assolutamente straordinaria. La bora fa parte del nostro essere e dei nostri giorni. Impetuosa, dirompente, stordisce e ci agita. E se anche non si sia mai subito il suo scompiglio beffardo, lo si può presumere attraverso i dipinti di Faganel che la narrano. La natura la omaggia mentre essa si compiace del suo dominio. Uomini e animali la temono e la onorano. È una sincera psiche familiare che dichiara il bene e il male delle nostre zolle scosse da conflitti tuttora insanati. Una compagna di avventure. Questa della bora è sobria pittura zen, almeno nel concetto filosofico dell'intuizione artistica che la attiva sulla tela facendola imperversare. L'esecuzione del dipinto appare di una stringatezza fulminea: il pennello scatta assieme alla tensione nel suo culmine e lascia impronte indelebili. Un dipinto zen è il trionfo della semplicità. Pura letizia. E l'artista che lo realizza percepisce lo spirito della natura e vi si identifica. Per rendere il vento, deve mutarsi in vento e poi ritrarlo dal di dentro. Ascoltando il prodigioso insito tanto nel vento, quanto nel suo stesso impulso che gli dà sostanza.

Principio ispiratore di tipo euristico, dunque, nei dipinti di Roberto Faganel con l'aria come soggetto.

Quale l'alea venerabile e benevola del Cristo librato dalla sua croce sull'umanità adorante (*Omaggio floreale*, olio su tela,1966, in *Op. cit.*, p. 27). Un'umanità solo congetturale perché fuori campo, ai suoi piedi, a raccoglierne il sangue salutare, mentre la divina sofferenza si amalgama al cielo in spatolate di nubi che si spalancano per riceverla.

Oppure quale il volo eccezionalmente lieve dei fenicotteri sopra gli stagni del parco di N'goro N'goro in Tanzania. Un volo quasi impalpabile, che partecipa di tutti gli elementi ancestrali, ben rappresentati nei cespugli floridi delle sponde lacustri, nel piumaggio, nelle zampe e nei becchi rossorosa degli esseri alati protagonisti di tanta leggiadria.

Macule piumose si levano
da acque pallide e vegetazione
come stoffa a texture soffice.
*L'astratto che prende consistenza.**

Il volo,
olio su tela, 1972, cm 40 x 100.

Una specie di essenzialismo, allora, in Faganel quando tenta le vie dell'aria e vi si avventura, schematismo d'istinto se si azzarda - al di là della fenomenologia tanto congeniale - negli *skyline* delle città del Canada a porre l'ombra come spazio sospeso, in bilico tra mondi opposti. Resi a tratti veloci e nervosi per suggerire la distanza, sporcati di zolfo, di un umore catramoso che contamina anche gli strati dell'atmosfera.

Pittura *en plein air* dei giorni nostri, senza effluvi sani e indugi sereni. Anche l'acqua qui soffre asfittica. Il lago Ontario, da cui si erge la linea di Toronto con la sua eccelsa torre per le telecomunicazioni, lo asserisce esplicitamente. E non c'è presenza umana se non quella possibile, ipotizzata nei grattacieli come barbari monoliti infissi in uno squallore irriscattabile.

Toronto,
olio su tela, 1987, cm 50 x 60.

Una sorta di denuncia? O forse di nuovo il sublime? Secondo l'idea del preromantico Edmund Burke che lo riteneva al di sopra del bello nel suo scaturire da quanto può destare attrazione e dolore assieme. L'orrendo che affascina e induce, per il suo connotarsi spaventoso, un'acme emotiva non certo esito di ammirazione del fatto in sé e dello stupore conseguente, bensì prodotta dal divario insuperabile dilatatosi tra il soggetto e l'oggetto nell'attimo abbagliante della coscienza.

Le due interpretazioni si integrano a vicenda, con un doveroso distinguo rispetto al canone estetico del sublime. Nel pittore contemporaneo infatti, abituato a fare i conti con i fugaci margini degli scenari tradizionali (prati, alberi, fiori, fiumi, laghi, mari, monti, in lista senza fine e ben descritti dal romantico William Turner anche nelle componenti terrifiche), troviamo una variante data dalla qualità dell'esistenza odierna ormai deteriorata nel consueto del progresso e nella tecnica supinamente accettati. L'elenco dell'atroce si è allungato per un processo di sottrazione alla natura e di rimpinguamento dell'artificioso, soprattutto industriale. Gli *skyline* delle città dell'America del Nord lo dichiarano nel loro stesso essere icone di una modernità creata dall'uomo solo apparentemente per l'uomo.

Anche una semiocculta denuncia, pertanto, a completare l'universo di Roberto Faganel, che nell'alieno all'armonia propria dell'indole può incagliarsi ma non arrendersi. Oltre l'inferno invivibile delle metropoli c'è uno spazio colmo di fermenti da guardare con occhi saggi per intenderne le meraviglie. Il ritorno costante dell'artista alle origini, all'in-

finitamente piccolo e all'umile lo garantisce. Gli può bastare poco: un tronco contorto con grovigli di fili di ferro ruggine, un sentiero polveroso tra campi coltivati, la geografia scomposta di edere abbarbicate a gelsi monchi, il mugghio di un refolo burlone che incalza inaspettato, il frullo repentino di passeri dal becco color caffè. Per lui vale il lasciarsi invadere da un senso di epifania in un'intermittenza del cuore che è, poi, la scansione ritmica di un lampo percettivo.

La cometa in transito nel cobalto del cielo, stagliata sopra la mole splendente del nostro Sant'Ignazio e i tetti di Piazza della Vittoria come una gemma rara dalla sfavillante scia, lo rivela. Ed è manifesta testimonianza d'amore per la città in cui l'artista vive e opera.

La cometa dissemina grani di luce sulla piazza.
Rutilare di lampioni. Baluginio di stelle
tra i rami scarniti degli alberi.
Voci nelle pieghe dell'ombra.
*La Chiesa guarda appagata.**

Il passaggio della cometa, particolare,
olio su tela, 1997, cm 165 x 250.

* Le annotazioni a margine dei dipinti sono a cura di Silvia Valenti.

Cristina Bragaglia Venuti

GUGLIELMO CORONINI CRONBERG E LA MOSTRA "IL SETTECENTO GORIZIANO" DEL 1956. PROVE GENERALI PER L'ALLESTIMENTO DI UNA DIMORA STORICA

> "Oltre 300 musei e gallerie custodiscono la favolosa ricchezza del patrimonio italiano. Eppure esiste una grave lacuna da colmare: il museo d'arredamento"[1].

A oltre vent'anni dalla morte del conte Guglielmo Coronini Cronberg[2], mano a mano che si procede nello studio e nella conoscenza della sua straordinaria eredità materiale, non si può fare a meno di interrogarsi e riflettere anche sulla sua eredità spirituale e intellettuale, a cominciare dalle motivazioni, le spinte, i modelli, le esperienze che lo portarono a decidere di trasformare la propria abitazione in una dimora storica destinata alla pubblica fruizione. Poiché il testamento che stabilisce l'istituzione della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg risale al 1967[3], è evidente che il progetto museale doveva avere preso forma già negli anni precedenti, probabilmente a partire dal momento in cui il conte Guglielmo e la sua famiglia, al termine della prima guerra mondiale, decisero di stabilirsi nell'antico palazzo di Graffenberg, che era stato acquistato dal loro avo Michele Coronini nel 1820, ma dove di fatto essi non avevano mai stabilmente abitato[4]. Solo dopo il 1946, infatti, le sale dell'edificio cinquecentesco cominciarono lentamente ad assumere l'aspetto che noi oggi conosciamo, poiché a quella data rientrarono a Gorizia gli arredi, le opere d'arte e le suppellettili più preziose, che allo scoppio del conflitto erano stati trasferiti a Venezia per salvaguardarli da eventuali danni[5].

È possibile che prima o poi le carte d'archivio, attraverso un'annotazione o il passaggio di una lettera, faranno luce sull'istante preciso in cui il progetto della casa-museo prese

---

1. Nota manoscritta di Guglielmo Coronini. Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (d'ora in poi ASGO, ASCC), *Amministrazione corrente*, b. 65 f. 114.
2. Per uno sguardo complessivo sulla figura del conte Guglielmo Coronini e l'istituzione della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg si veda M. Malni Pascoletti, *Coronini Cronberg Guglielmo*, a.v., in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, Udine 2011, pp. 1044-1049, con bibliografia precedente.
3. Fondazione Palazzo Coronini Cronberg, *Amministrazione e corrispondenza, Atti di costituzione*; il testamento fu pubblicato sul *Messaggero Veneto* (edizione di Gorizia) del 17 ottobre 1990.
4. Sulla storia e i passaggi di proprietà del Palazzo che oggi è sede della Fondazione si veda G. Brambilla, *Il palazzo e il parco*, in M. Malni Pascoletti et al., *Le collezioni Coronini Cronberg di Gorizia: l'arte, il feticcio, la nostalgia*, Gorizia 1998, pp. 121-151. Guglielmo Coronini e la sua famiglia vissero prevalentemente nel castello di Cronberg e, dopo la sua distruzione nel 1915, nel palazzo, denominato Villa Louise, che avevano ereditato nel 1912 dalla baronessa Ada Löhneysen. Cfr. C. Bragaglia Venuti, *L'argenteria di casa Coronini: uno sguardo ai documenti*, in *Argenti da tavola e posate*, catalogo a cura di C. Bragaglia Venuti, S. Brazza, S. Ferrari Benedetti, L. Geroni, Torino 2005, pp. 21, 28 e nota 93.
5. Tali spostamenti tra Gorizia e Venezia sono documentati da numerosi elenchi e inventari conservati nell'Archivio Storico Coronini Cronberg. In particolare si veda ASGO, ASCC, *Atti e documenti*, b. 339 f. 973.

forma e, magari, si scoprirà che tale progetto era stato coltivato a lungo, forse fin dagli anni della giovinezza. Appare tuttavia più verosimile che solo dopo i drammatici eventi del secondo dopoguerra, tra cui la perdita dell'amato castello di Cronberg,[6] nella coscienza del conte Guglielmo si sia fatta avanti la consapevolezza di dover intervenire su quello che sembrava un destino doloroso e ineluttabile: l'estinzione della propria famiglia e la conseguente dispersione di un prezioso patrimonio artistico e storico, accumulato nel corso dei secoli e che lui stesso era andato costantemente arricchendo.

Da questo punto di vista il ruolo svolto nell'organizzazione e nell'allestimento della mostra *Il Settecento goriziano* del 1956 potrebbe aver rappresentato un momento cruciale nel percorso che condusse alla definizione della sua casa-museo. In tale occasione, infatti, il Conte ebbe per la prima volta la possibilità di riversare in un progetto concreto, di ampia portata e visibilità, le tante conoscenze accumulate nel corso degli anni, frutto di una predisposizione innata verso l'arte e il bello, trasmessagli dalla sua stessa famiglia e coltivata successivamente attraverso lo studio e la frequentazione di storici, collezionisti e antiquari[7]. Dalle riflessioni contenute nel catalogo, ma anche in bozze e appunti che testimoniano le varie fasi della progettazione, emerge con evidenza l'interesse del Conte verso i temi dell'arredamento e delle arti decorative, la cui profonda forza evocativa era efficacemente testimoniata, a suo dire, dalle dimore storiche diffuse in Francia e in Inghilterra[8], che sicuramente costituirono un modello non solo per la mostra ma anche per quanto successivamente realizzò nella propria residenza. Considerato poi che alcuni degli allestimenti elaborati per l'esposizione si ritrovano, quasi identici, nelle sale del Palazzo Coronini, c'è la concreta possibilità che proprio l'esperienza maturata nel corso della mostra sul Settecento abbia indicato al conte Coronini la strada da seguire per mantenere vivo il ricordo della propria famiglia e preservarne intatte le preziose collezioni storiche e artistiche.

Negli anni del secondo dopoguerra le tensioni e le contrapposizioni politiche, conseguenza dei tragici eventi appena trascorsi, avevano reso la ripresa delle attività culturali a Gorizia tutt'altro che facile e immediata. Fatta eccezione per poche iniziative, anche di carattere internazionale, destinate ai giovani artisti contemporanei e alla mostra del 1947 su Italico Brass allestita in castello[9], l'unica esposizione degna di nota, incentrata su oreficerie e opere d'arte sacra, si era tenuta nel 1953, in occasione del

6. Sulla perdita dei beni seguita alla definizione del nuovo confine con la Jugoslavia si veda B. Marušič, *Il Conte Guglielmo Coronini Cronberg*, in *L'ultimo conte: la vita e la memoria, Atti della Giornata di Studi in onore di Guglielmo Coronini Cronberg (1905-1990) nel centenario della nascita*, a cura di S. Ferrari, Trieste 2012 (Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia, XX), pp. 32-33.
7. Sui contatti intrattenuti a Monaco e Firenze, ma anche sull'educazione di Coronini, condizionata sicuramente dagli interessi artistici del padre Carlo, pittore dilettante e collezionista, si vedano S. Ferrari Benedetti, *Guglielmo Coronini Cronberg collezionista e studioso*, in "Studi goriziani", LXXXIX-XC, 1999, p. 76; Malni Pascoletti, *Coronini Cronberg Guglielmo*..., cit., p. 1045.
8. G. Coronini Cronberg, *Introduzione*, in *Il Settecento goriziano*, catalogo della mostra, Gorizia 1956, p. 8. Il riferimento è probabilmente a "quelle country-houses di cui l'Inghilterra è piena… [e dove] lo straniero potrebbe passare come attraverso successive stanze d'un museo retrospettivo della storia, dell'arredamento e del costume", ricordate anche da Mario Praz (*La casa della vita*, Milano 1979 [I. ed. 1958], p. 91).
9. S. Tavano, *La cultura goriziana fra il 1945 e gli anni '70*, in "Studi Goriziani", LXXXV, 1997, pp. 72-74.

secondo centenario dell’Arcidiocesi[10]. Rispetto a questi diretti precedenti la mostra *Il Settecento goriziano* del 1956 si configurò quindi come il primo grande evento artistico e culturale organizzato a Gorizia dopo il conflitto, non solo per la quantità delle sale e degli oggetti, per l’impegno profuso, per il numero dei prestatori, per il successo di pubblico, ma soprattutto perché segnò la piena riappropriazione da parte della città della propria sede museale più importante e prestigiosa, il palazzo Attems Petzenstein. Il progetto dell’esposizione, infatti, nacque anzitutto dall’esigenza di celebrare degnamente la fine dei lavori di ristrutturazione e restauro dell’edificio, che l’amministrazione provinciale aveva condotto in stretta collaborazione con la Soprintendenza[11]. Da un articolo apparso su *Il Piccolo*, poco prima dell’inaugurazione, si apprende “che fu già ventilata qualche anno fa dal dott. Bruno Seculin la possibilità di una mostra dei collezionisti goriziani. La idea venne in seguito sviluppata e, appuratane l’opportunità, fu l’Amministrazione provinciale ad avocare a se l’organizzazione di una rassegna del Settecento”[12]. È possibile in effetti che l’idea iniziale fosse quella di una mostra sul collezionismo, forse direttamente ispirata, nella ricerca di un filo diretto con il passato, alla “Prima esposizione artistica goriziana” che si era tenuta, proprio nelle sale di palazzo Attems, nel 1887 e che aveva visto la collaborazione delle più importanti famiglie nobili della città e di molti collezionisti[13]. La mostra del 1887 doveva costituire un punto di riferimento anche per il conte Coronini che, non a caso, la menziona nella sua *Introduzione* al catalogo[14]. Tuttavia, rispetto al guazzabuglio di oggetti delle più varie epoche e provenienze, ammassati nelle sale senza alcun preciso criterio, in una sorta di ininterrotto *horror vacui*, che possiamo intuire dal succinto catalogo e dalle poche immagini superstiti[15], Coronini propose un

10. E. Marcon, M. Mirabella Roberti, *Mostra del tesoro e delle opere d’arte dell’arcidiocesi di Gorizia*, Gorizia 1953.
11. Per una dettagliata descrizione degli interventi si veda la *Premessa* al catalogo del Presidente della Provincia Angelo Culot: “revisionate o rifatte le strutture del tetto e dei solai, rifatti gli intonaci esterni, ricollocate le statue dell’attico, rifatti il soffitto dell’atrio, tutti i pavimenti, la pittura e l’illuminazione delle sale”. *Il Settecento goriziano…* cit., p. 5.
12. *Il Piccolo*, 24 giugno 1956.
13. Sull’importanza di questo evento che segnò “l’inizio della storia delle grandi mostre goriziane” si veda M. Masau Dan, *Esposizioni e scuole industriali come fattore di sviluppo economico. L’azione della Camera di Commercio di Gorizia nell’Ottocento*, in *Economia e società nel Goriziano tra ‘800 e ‘900: il ruolo della Camera di Commercio*, a cura di F. Bianco, M. Masau Dan, Monfalcone 1991, pp. 165-166. L’idea di Bruno Seculin, che possedeva una delle più ricche collezioni goriziane, fu realizzata qualche anno più tardi. Si veda *Mostra del collezionista isontino*, Gorizia 1960.
14. Coronini Cronberg, *Introduzione…* cit., p. 9: “Le distruzioni di due guerre […] e le dispersioni continuate per quasi due secoli hanno troppo duramente falcidiato il patrimonio artistico goriziano, che all’Esposizione del 1887, tenutasi nella stessa sede, risultava ancora relativamente cospicuo”. Il Conte era sicuramente ben consapevole anche del ruolo che la famiglia Coronini aveva avuto nell’esposizione, a cominciare dal prozio Carlo Girolamo (1818-1910), promotore dell’iniziativa e Presidente del Comitato organizzatore.
15. L. C. Ippavitz, *La prima Esposizione artistica goriziana*, Gorizia 1887. Dai quotidiani dell’epoca (*Corriere di Gorizia*, 1 dicembre 1887) si apprende che il fotografo Enrico Niggl era stato incaricato di produrre una documentazione fotografica dell’Esposizione, ma nella Fototeca dei Musei Provinciali si conservano solo due immagini relative alla Sala I, ovvero il Salone centrale del piano nobile. Cfr. Masau Dan, *Esposizioni*…cit., p. 166; R. Sgubin, *Alle origini dei Musei Provinciali di Gorizia. Preistoria di un’istituzione singolare*, in *La pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. Delneri, R. Sgubin, Vicenza 2007 (I cataloghi scientifici dei Musei del Friuli Venezia Giulia), fig. a p. 13.

articolato progetto a tema. Dal verbale della prima seduta del Comitato organizzatore, che si tenne il 13 settembre 1955[16], risulta in realtà che la proposta di un'esposizione dedicata al Settecento friulano era stata avanzata dall'allora Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli, Benedetto Civiletti[17]. Sembra spettare tuttavia al conte Coronini, presente fin dalla prima riunione, l'idea di configurare gli allestimenti come delle vere e proprie ricostruzioni d'ambiente: "La mostra del '700 goriziano dovrebbe ridare, almeno per un mese, vita e colore al più rappresentativo Palazzo settecentesco cittadino, provvedendo al suo arredamento con mobili, dipinti e oggetti originali dell'epoca. La manifestazione non dovrebbe però esaurirsi in una generica ricostruzione ambientale, ma deve proporsi d'illustrare possibilmente tutti gli aspetti storici e culturali del Settecento Goriziano"[18]. In sostanza il restaurato palazzo Attems non avrebbe semplicemente ospitato un'esposizione di opere d'arte e di oggetti ma, attraverso la sapiente disposizione di dipinti, arredi sacri e profani, suppellettili e oggetti d'uso quotidiano, sarebbe diventato il teatro della "fedele ed efficace rievocazione storica" di quel secolo, il Settecento che, come scrisse Antonio Morassi, aveva segnato per Gorizia "un rigoglioso fiorire della vita cittadina, del commercio, delle industrie, delle arti, delle lettere"[19].

Come già in occasione della mostra del 1887 l'intero progetto faceva affidamento sulla partecipazione all'iniziativa di proprietari e collezionisti privati[20]. Da questo punto di vista il conte Coronini ebbe un ruolo fondamentale, non solo perché le collezioni delle propria famiglia costituirono il nucleo centrale dell'intera esposizione[21], ma anche perché, grazie alla sua posizione, al suo titolo e alle sue conoscenze, egli ebbe facile accesso alle residenze di nobili e collezionisti, non solo del Goriziano, ma anche dell'intero territorio regionale, come attestano i sopralluoghi, che egli compì, talvolta in compagnia di altri

16. La documentazione relativa alla mostra, comprendente i verbali delle sedute, gli elenchi dei prestatori e delle opere, le polizze assicurative, oltre ad appunti e schizzi riferibili al conte Coronini, si conserva presso i Musei Provinciali di Gorizia, Archivio amministrativo, Titolo 37, *Mostra del '700 goriziano, 1956* (d'ora in poi MPG, *Mostra 1956*). Ringrazio Alessandro Quinzi per avermi assistito nella consultazione di questo importantissimo materiale.
17. Sulla figura di Civiletti e il suo impegno nella promozione e valorizzazione del patrimonio artistico triestino si veda R. Fabiani, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste*, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra a cura di L. Caburlotto, M. C. Cadore, R. Fabiani, M. Malni Pascoletti, Mariano del Friuli 2011, pp. 35-37.
18. MPG, *Mostra* 1956, Verbale del 23 dicembre 1955.
19. A. Morassi, *Gorizia nell'arte del Settecento*, in *Il Settecento Goriziano*… cit., p. 10.
20. MPG, *Mostra 1956*, Verbale del 23 dicembre 1955: "La scarsità di tali testimonianze del passato nelle raccolte pubbliche locali portano [sic] a fare assegnamento quasi esclusivo sulla proprietà privata (con rigorosa esclusione del commercio antiquario), onde assicurare alla Mostra un carattere prevalentemente inedito".
21. Per dare modo ai componenti del Comitato organizzatore di prendere visione delle molte opere che intendeva mettere a disposizione della mostra il Conte li invitò a tenere la quarta riunione, che si svolse il 28 dicembre 1955, presso la sua abitazione di Viale XX Settembre. "In un ampio giro attraverso varie stanze del Palazzo, vengono passati in rassegna dipinti, busti, mobili di varia destinazione, tappeti, tendaggi orologi e cimeli vari, improntati tutti allo stile '700 che via via il Conte Coronini illustra rilevando le particolarità costruttive e le decorazioni e i momenti storici che li concernono e che suscitano il più vivo interesse degli intervenuti". MPG, *Mostra 1956*,Verbale del 28 dicembre 1955.

componenti del Comitato esecutivo[22], tra il gennaio e il maggio del 1956. Nel corso di tali sopralluoghi il Conte annotò con cura, sulle pagine di un quadernetto nero[23], la data della visita e l’elenco degli oggetti che potevano essere di interesse per la mostra, molti dei quali furono poi effettivamente richiesti in prestito. Le prime visite si svolsero nelle residenze goriziane dell’ingegnere Luigi Vram e del dottor Franco Sbrozzi che, come Coronini, facevano parte del Comitato esecutivo. Dopodiché seguirono importanti rappresentanti della nobiltà locale come i Tauffenbach di Aiello, i Locatelli di Cormons, i Miani di Angoris, vari Strassoldo e Attems, il conte Carlo Levetzow-Lantieri, anch’egli componente del Comitato esecutivo, e infine la Curia arcivescovile e il Monastero di Sant’Orsola. Probabilmente con il passare dei mesi la notizia della mostra in preparazione si diffuse e, ben presto, furono gli stessi proprietari a contattare il conte Coronini e a insistere per partecipare all’evento, proponendogli un’opera di valore o i propri cimeli di famiglia[24].

Dopo essere riuscito a raccogliere anche più materiale di quello di cui aveva effettivamente bisogno il conte Coronini dovette affrontare il problema di come organizzarlo, ovvero come provvedere all’allestimento della mostra e alla preparazione del relativo catalogo. Le due questioni erano, come si vedrà, strettamente legate, perché il catalogo è in sostanza un elenco degli oggetti esposti nelle varie sale, individuati attraverso succinte descrizioni, comprendenti talvolta cenni biografici sull’artista o sui personaggi effigiati, con brevi testi introduttivi, scritti dal Conte e da altri studiosi goriziani.

Definito nel colophon del catalogo “ordinatore della mostra” Coronini fu sicuramente il principale responsabile della sistemazione e realizzazione del percorso espositivo. Anche questa seconda fase è ampiamente documentata da una grande quantità di materiale: appunti, schizzi e disegni, spesso tratteggiati, come era abitudine del Conte, sui più diversi supporti, che consentono di osservare da vicino il suo metodo di lavoro e di ricostruire le successive fasi evolutive del progetto[25]. Già nella seduta del 23 dicembre 1955, egli fu in grado di presentare un piano dettagliato che, come mostra l’allegato disegno in pianta[26] (fig. 1), prevedeva l’allestimento di quattordici sale. Con l’esclusione

22. Nella seduta del 13 dicembre 1955 erano stati individuati i componenti del Comitato d’onore e del Comitato esecutivo. Quest’ultimo risultava composto da Italo Querini, assessore alla cultura della Provincia, in qualità di presidente, Guglielmo Coronini, vice-presidente, Angelo Milano presidente dell’Ente Provinciale per il Turismo, monsignor Enrico Marcon, noto storico della Chiesa, Ezio Belluno, Corrado Berti, oltre a nobili e collezionisti locali come il barone Carlo Levetzow-Lantieri, Franco Sbrozzi, Bruno Seculin, il barone Giovanni Urgos e Luigi Vram. Nel successivo verbale del 28 dicembre 1955 si specificava invece che “il reperimento del materiale viene affidato ai Signori Co. Coronini, dott. Seculin, dott. Sbrozzi e Bar. Urgos, i quali opereranno d’intesa mediante visite singole o collettive presso famiglie del patriziato goriziano secondo un piano ch’essi stessi concerteranno”. MPG, *Mostra 1956*.
23. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3.
24. In una cartolina datata 30 maggio 1956 il conte si lamenta del fatto che “Arbeno [Attems] ne fait qu’offrir d’autres objects pr. l’expos.”. ASGO, ASCC, *Amministrazione corrente*, b. 72 f. 46.
25. Questa parte della documentazione si conserva principalmente nell’Archivio Storico Coronini Cronberg.
26. Nel disegno le sale sono indicate con numeri romani che corrispondono all’elenco qui riportato. Nell’Archivio Coronini si conserva un altro disegno, che documenta forse una fase leggermente successiva, in cui le sale invece che con numeri romani sono già identificate con precise denominazioni: “Porcellane e Tavole imbandite, Salone austriaco, Sala della Moda e del Teatro, Saletta Napoleonica, Boudoir, Stanza da letto, Salotto Veneziano, Salotto Lanthieri, Salotto Thun, Sala collezioni Goriziane, Salotto Arcadia, Pacassi e Paroli, Donazione Teresiana, Sala del Guardi”. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 5 f. 15.

del Salone centrale, la cui sistemazione veniva lasciata in sospeso, i vari ambienti del piano nobile di Palazzo Attems erano così individuati:

(a sinistra del Salone)

Sala II: Salotto barocchetto veneziano (prop. Co. della Torre)

Sala III: Stanza da letto (prop. Co. Coronini)

Sala IV: Boudoir (prop. Co. Coronini)

Sala V: Saletta napoleonica (busto contemporaneo del gen. Bonaparte, manifesti e cimeli del suo soggiorno al Palazzo Degrazia del 1797 ecc.)

Sala VI: Mode e teatro (costumi originali, vetrine con miniature, oggetti vari, orologi, ventagli, pizzi, ricami, campioni di tessuti goriziani settecenteschi – Rappresentazioni teatrali (Goldoni a Vipacco), strumenti musicali, ecc.)

Sala VII: Salotto barocco di fattura locale (proprietari vari)

Sala VIII: Esposizione di porcellane e maioliche settecentesche (nelle vetrine a muro ora adibite alla collezione numismatica del Museo); l'allestimento di due o tre tavole imbandite con servizi di Vienna e di Bassano è subordinata alla possibilità di rimozione delle attuali strutture al centro della sala.

(a destra del Salone)

Sala IX: Salotto della prima metà del Sec. XVIII (prevalentemente proprietà Lantieri)

Sala X e XI: riservate a materiale vario d'esposizione destinato a documentare l'evoluzione dell'arredamento dal 1740-1780 e dal 1780 al 1800.

Sala XII: Donazione teresiana (paramenti e arredi sacri donati dall'imperatrice Maria Teresa alla cattedrale di Gorizia in occasione della costituzione dell'Arcidiocesi)

Sala XIII: Arte goriziana: Pannelli degli stalli della Metropolitana del Paroli, disegni architettonici del Pacassi (dall'Albertina di Vienna), opere di artisti goriziani (Lichtenrait [sic], Caucig ecc., Pala Attems G. B. Cignaroli, Pala del Belvedere (Guardi), eventualmente Pala di Cavenzano di G. B. Tiepolo (ora a Strasburgo).

Sala XIV: Scienze e Lettere, tipografie goriziane (ritratti e manoscritti degli storiografi goriziani; pubblicazioni dell'Arcadia, della Società Agraria, Gazzetta di Gorizia, Società di Diana Cacciatrice, Casanova (Istoria delle turbolenze della Polonia – Gorizia, Valei [sic] 1774/1775), Lorenzo da Ponte ecc.[27]

Nel caso in cui il materiale messo a disposizione lo avesse consentito, era prevista la possibilità di prolungare il percorso espositivo, allestendo una XV Sala nel vasto locale dell'ala prospiciente largo Pacassi "che si presterebbe a essere suddiviso da pareti mobili in 4 vani, che potrebbero venire assegnati ad altrettanti collezionisti tra i più responsabili, per la presentazione delle rispettive raccolte oppure sistemati in ricostruzione d'interni più borghesemente intimi ad integrazione degli ambienti aulici del Palazzo"[28].

Si può notare che in questo progetto iniziale solo per alcune sale era stata contemplata una vera e propria ricostruzione ambientale o una precisa connotazione tematica, mentre per altre si pensava evidentemente a esposizioni di tipo più tradizionale, come nel caso di quella riservata ad alcune delle personalità che maggiormente avevano segnato il

27. MPG, *Mostra 1956*. Verbale del 23 dicembre 1955.

28. *Ibidem*.

Settecento goriziano, quali Pacassi e Paroli, a cui si volevano affiancare opere “goriziane” o “friulane” di importanti artisti veneti quali Gianbettino Cignaroli, Gian Antonio Guardi e Gian Battista Tiepolo. Per quanto riguarda quest’ultimo il conte Coronini aveva proposto di richiedere la pala con l’*Apparizione della Vergine a san Lorenzo e a san Francesco di Paola*, di proprietà del Musées des Beaux-Arts di Strasburgo, ma proveniente dalla chiesa di Calenzano, presso Campolongo al Torre[29]. Poiché il dipinto di Tiepolo non risulta essere stato incluso in mostra, appare evidente che il prestito non andò a buon fine, così come quello dei disegni di Pacassi conservati all’Albertina di Vienna[30]. La sistemazione finale delle sale comportò quindi numerose modifiche con una redistribuzione di dipinti, mobili e suppellettili che vide infine prevalere l’intento di sistemare tutti gli ambienti di Palazzo Attems “secondo la propria funzione, in modo da dare al visitatore l’esatta cognizione di quello che era in fatto di arredamento una casa patrizia goriziana del Settecento”[31].

La collocazione degli arredi fu accuratamente studiata dal Conte che, grazie alle sue innegabili doti artistiche, tracciò numerosi disegni in pianta e schizzi prospettici, talora accompagnati da elenchi di mobili e dipinti. Fogli di questo tipo, spesso connotati da una considerevole forza evocativa, si incontrano frequentemente tra le carte personali di Guglielmo, che ne realizzò moltissimi non solo per la mostra ma, negli anni successivi, anche per le sale del suo palazzo[32].

Tali documenti, insieme alle descrizioni e alle immagini del catalogo, affiancate da alcune fotografie dell’epoca, consentono di ricostruire in modo piuttosto preciso il definitivo percorso espositivo.

Entrando nell’atrio di Palazzo Attems si era accolti dai quattro quadri di genere di Johann Michael Lichtenreiter[33], dopodiché salendo le scale si arrivava nel Salone centrale che, privo di arredi, ospitava i più importanti dipinti presenti in mostra[34], tra cui la *Pala del Belvedere* di Guardi[35] e il *San Michele* di Cignaroli[36], collocati al centro delle due pareti

29. Il dipinto, venduto nel XIX secolo per sostenere le spese di ricostruzione del campanile, fu acquistato verso il 1895 dal Musée des Beaux-Arts di Strasburgo con una attribuzione a Gian Battista Tiepolo, considerata ancora valida all’epoca della mostra. Fu solo diversi anni più tardi che le ricerche condussero a distinguere nettamente la produzione del grande maestro veneziano da quella di suo figlio Giandomenico, al quale l’opera è attualmente assegnata. Si veda A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 137.
30. Furono probabilmente ragioni economiche, legate alle spese di trasporto e assicurazione, che indussero a rinunciare a opere così importanti, oppure la mancata disponibilità dei prestatori. Ma il Conte non rinunciò immediatamente ad avere un Tiepolo in mostra, poiché dalla minuta di una lettera priva di data (ASGO, ASCC, *Amministrazione corrente*, b. 65 f. 114) risulta che richiese alla principessa Ella della Torre e Tasso, anche in questo caso senza fortuna, il dipinto raffigurante la *Fuga in Egitto*, tuttora appartenente alla collezione Torre e Tasso di Bellagio. Si veda M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Dipinti. Opera completa*, Venezia 1993, p. 499, n. 534.
31. *Il Gazzettino*, 7 luglio 1956.
32. Purtroppo non sempre è facile capire a quali ambienti effettivamente si riferiscano.
33. *Il Settecento goriziano…* cit., p. 19; A. Delneri, *Schede 11-14*, in *La pinacoteca dei Musei Provinciali*… cit, pp. 54-57.
34. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 19-22 . Alla fine prevalse la decisione di non arredare il Salone centrale, anche perché così sarebbe stato possibile disporre di uno spazio in cui organizzare eventi collaterali, come conferenze e concerti.
35. Si veda D. Tosato, *Scheda 43*, in *Rivelazioni*… cit., pp. 180-185, con bibliografia precedente.
36. Si veda A. Delneri, *Scheda 6*, in *La pinacoteca dei Musei Provinciali*… cit., pp. 48-49, con bibliografia precedente.

laterali. Proseguendo a sinistra si accedeva al "Salotto veneziano" che, fatta eccezione per la presenza del ritratto di Rosalba Carriera di proprietà Lantieri, appariva come un'esatta replica della omonima sala di Palazzo Coronini[37] (figg. 2, 3). Seguivano poi la "Stanza da letto", il "Boudoir" e, al posto della "Saletta napoleonica" spostata sull'altro lato del percorso, il "Camerino da toilette", i cui arredi trovano tutti attualmente collocazione nella "Camera da letto del Settecento" di Palazzo Coronini[38]. La sistemazione di queste sale è documentata da alcuni interessanti schizzi. Mentre quelli relativi al mobile da toilette e al curioso lampadario in vetro di Murano (fig. 4) sono sicuramente legati alla mostra (fig. 5), gli studi di ambiente che comprendono anche il letto a baldacchino sembrano invece pensati per la stanza del Palazzo (fig. 6), la quale, evidentemente, solo negli anni seguenti l'esposizione venne ad assumere l'aspetto che ancora oggi conserva[39] (fig. 7).

Anche per l'allestimento della Sala V, adibita a "Sala da pranzo", il conte Coronini realizzò alcuni dettagliati schizzi che rivelano come per la ricca tavola apparecchiata egli avesse previsto una soluzione ben più sontuosa e scenografica di quella adottata[40] (fig. 8).

Il percorso conduceva quindi alle Salette VI e VII, le cosiddette "Camere delli contini". Si trattava dei due ambienti denominati "Stanza dell'alcova" e "Stanza del caminetto" che, come previsto nel progetto iniziale, costituirono un ampliamento del percorso, ottenuto grazie all'utilizzo del "vasto locale collocato nell'ala prospiciente largo Pacassi"[41]. Della seguente Sala VII, denominata "Salotto Teresiano" non si conserva alcuna documentazione fotografica, motivo per cui risulta particolarmente interessante

37. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 22-23. Il salotto, la consolle con specchiera, il lampadario in vetro di Murano e addirittura le tele alle pareti sono gli stessi che arredano il "Salotto veneziano" di Palazzo Coronini. Cfr. *Palazzo Coronini Cronberg a Gorizia*, a cura di C. Bragaglia Venuti, S. Ferrari Benedetti, Milano 2007, pp. 39-43.

38. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 23-25; 28-30. Il letto a baldacchino con i due comodini in radica di noce, il grande *Ritratto di Luisa Lantieri con le figlie Amalia e Aloisa*, il salottino laccato veneziano in stile Luigi XVI, il cassettone con ribalta e decori in lacca rossa e nera, la serie di ritratti Cobenzl, il mobile da toilette con bordura di pizzo Valenciennes si trovano ora nella Camera da letto del Settecento. Si veda *Palazzo Coronini Cronberg…* cit., pp. 39-43.

39. In realtà è difficile stabilire se l'allestimento della stanza del Palazzo abbia preceduto o seguito quello della mostra. Mentre il disegno del mobile da toilette, chiaramente pensato per l'esposizione, è delineato su una pagina de *Il Piccolo* del 24 giugno 1956, altri schizzi che includono il letto a baldacchino e in cui la posizione di porte e finestre consente di riconoscere la stanza del Palazzo, sono tratteggiati su fogli de *Il Gazzettino* del 3 settembre 1953 e sembrerebbero quindi precedere la mostra. Non si può escludere, tuttavia, che, in questo secondo caso, il Conte abbia utilizzato le pagine del giornale diversi anni più tardi. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3.

40. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 30-31. I disegni mostrano festoni sulla tovaglia e, sulla parete di fondo, al posto della consolle dorata con specchiera e vaso di fiori, la credenza veneziana laccata che si trova ora nella Camera da letto del Settecento di Palazzo Coronini (*Palazzo Coronini Cronberg…* cit., p. 41), sormontata da un piattaia, con una zuppiera e due bauletti portaposate. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3; b. 120 f. 504.

41. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 32-33. Le due sale furono aperte al pubblico solo due settimane dopo l'inaugurazione della mostra. Nessuna immagine d'insieme resta a documentazione delle descrizioni del catalogo, ma dall'articolo apparso su *Il Piccolo* del 22 luglio 1956, si apprende che la prima era un' "alcova arredata secondo l'uso del tempo e non priva di suppellettili interessanti", mentre la seconda "è la sala cosiddetta della caccia, […] nella quale, oltre l'angolo in cui il signore, reduce dalle avventure artemidee, usava riposarsi, si possono vedere i fucili e le pistole usate".

un articolato disegno in pianta, con l'indicazione precisa dei dipinti e degli arredi che vi dovevano essere sistemati: un vero e proprio progetto di allestimento che offre un esempio significativo del metodo di lavoro del conte Coronini[42] (fig. 9). Nel caso della successiva "Sala delle vetrine", che ospitava una seconda tavola imbandita, i disegni lasciati dal conte rivelano come per la disposizione di pizzi, piccoli oggetti di oreficeria, ventagli e miniature, poi collocati insieme a porcellane e maioliche all'interno di sette vetrine separate, egli avesse previsto originariamente una grande struttura esagonale, suddivisa in sei sezioni, dedicate ciascuna a una categoria di oggetti[43] (fig. 10).

Attraversando nuovamente il Salone centrale si aveva accesso alle seconda parte dell'esposizione. Mentre nelle Sale IX e X, chiamate "Sala degli arazzi" e "Salone barocchetto veneziano", fu mantenuta una precisa connotazione di tipo "ambientale", individuata attraverso gli elementi di arredo più caratterizzanti[44], le ultime quattro sale ebbero una destinazione più specificatamente storica o tematica. La "Sala di Pio VI", dominata da un tronetto, voleva ricordare attraverso oggetti e documenti la visita compiuta dal pontefice a Gorizia nel 1782[45]; la "Cappella gentilizia" accolse una ricca parte della donazione teresiana[46], ma anche sei pannelli monocromi del Paroli, provenienti dagli stalli dei canonici del Duomo[47]; la "Biblioteca" con la sua esposizione di libri si configurò come un omaggio alle lettere e alle scienze, oltre che alla produzione delle tipografie goriziane[48], mentre la "Sala napoleonica" offriva una testimonianza del breve passaggio di Bonaparte a Gorizia nel 1797, l'avvenimento che aveva segnato significativamente la fine del secolo, come la sala chiudeva di fatto la mostra[49].

L'esposizione, ampiamente preannunciata dai giornali come evento di grande interesse e rilevanza culturale[50], fu inaugurata ufficialmente la mattina dell'8 luglio 1956. Il successo dell'iniziativa è testimoniato dal fatto che la chiusura, prevista per la fine di

42. Al disegno è legato l'elenco di mobili e dipinti che si trova sullo stesso foglio, una pagina del *Bollettino N. 29*, del 29 agosto 1955, della Libreria Antiquaria "Ancora Gigli" di Castel Bolognese (Ravenna). ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3. Scorrendo il catalogo, si può osservare che anche questa volta la soluzione finale comportò alcune modifiche, dal momento che opere importanti come il *Ritratto di Maria Josepha Fuchs,* moglie del maresciallo Daun, di Martin van Meytens e il *Ritratto di Carlo Cobenzl* di Franz Lippold, trovarono la loro definitiva collocazione nella "Sala da pranzo". *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 33-35, 31.
43. In questa Sala VIII confluirono molti degli oggetti che, stando al primo progetto, avrebbero dovuto essere esposti nella Sala VI, dedicata a "Mode e teatro", alla quale è possibile che fosse destinata la grande vetrina ideata da Guglielmo. Lo spostamento rese la struttura superflua perché furono utilizzate le preesistenti sette vetrine delle collezioni numismatiche del Museo, alle quali si era fatto cenno nella seduta del 23 dicembre 1955. I pizzi furono invece collocati in una bacheca nel "camerino da toilette". *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 30, 35-36.
44. *Ibidem…* cit., pp. 39-43.
45. *Ibidem…* cit., pp. 49-50.
46. *Ibidem…* cit., pp. 50-52.
47. In origine dodici, eseguiti intorno al 1752, i dipinti di Paroli furono rimossi nel 1834 e andarono in seguito dispersi. I sei esposti nel 1956, cinque provenienti dalla chiesa di San Rocco e uno da una collezione privata goriziana, furono venduti nel 1959. Due di essi sono stati recentemente acquistati presso un collezionista fiorentino dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia. Si veda L. Geroni, *Schede 50, 51*, in *Rivelazioni…* cit., pp. 225-230.
48. *Il Settecento goriziano…* cit., pp. 56-58.
49. *Ibidem…* cit., pp. 61-62.
50. Fin dal 24 giugno sia *Il Piccolo* che *Il Gazzettino* diedero ampio spazio all'imminente apertura della mostra.

agosto, fu dapprima posticipata alla fine di settembre, poi alla metà di ottobre e infine al 5 novembre[51]. Tali proroghe, oltre che dall'apprezzamento del pubblico e dalla possibilità di rendere la mostra accessibile alle scolaresche[52], furono anche suggerite da due importanti avvenimenti che trovarono ampio spazio sui quotidiani dell'epoca. Il primo fu il Congresso Nazionale della stampa che si svolse a Trieste dal 6 al 10 di ottobre e che vide la partecipazione di ben cinquecento giornalisti. Il programma prevedeva una visita a Gorizia nella quale avrebbe dovuto essere compreso un passaggio a Palazzo Attems, successivamente annullato per mancanza di tempo. Il secondo fu l'arrivo del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, giunto a Gorizia il 3 novembre, in occasione delle solenni celebrazioni per la vittoria del 1918[53]. Questa volta il calendario degli appuntamenti lasciò all'illustre ospite la possibilità di visitare l'esposizione. Toccò allo stesso conte Coronini l'onore di accompagnare il Presidente, come mostrano numerose fotografie che costituiscono anche una preziosa documentazione circa l'aspetto di alcune delle sale non illustrate nel catalogo (fig. 11).

Nel complesso la mostra ottenne un bilancio più che positivo: con oltre 10.000 visitatori si superarono di gran lunga i numeri ottenuti dalle analoghe iniziative svoltesi negli anni immediatamente precedenti[54]. Nonostante gli auspici espressi dal Comitato esecutivo affinché fossero condotti a Gorizia critici, studiosi e giornalisti di rilevanza nazionale[55], le uniche concrete testimonianze di un interesse al di fuori dei confini regionali sono riscontrabili nella lusinghiera recensione de *L'Arena* di Verona che reca la firma di Gino Damerini[56], e nel commento redatto da Antonio Morassi per *Arte Veneta*[57], entrambi tuttavia pubblicati solo dopo la chiusura dell'esposizione.

Dai quotidiani dell'epoca si apprende anche che il catalogo della mostra fu reso disponibile al pubblico appena il 22 luglio, anche se nei giorni precedenti l'inaugurazione *Il Piccolo* e *Il Gazzettino* avevano pubblicato per intero sia l'*Introduzione* del conte Coronini, sia il saggio di Antonio Morassi, *Gorizia nell'arte del Settecento*[58].

Al pari dell'allestimento, anche la realizzazione del catalogo procedette attraverso fasi

51. Il progressivo rinvio della chiusura, ricordato anche nella *Relazione finale* stilata il 12 dicembre 1956 dal direttore Giustiniani (MPG, *Mostra* 1956), si può seguire sulla stampa dell'epoca (*Il Gazzettino*, 25 agosto 1956, *Il Piccolo*, 12 ottobre 1956).
52. Sull'opportunità di prolungare l'apertura della mostra per renderla accessibile "al pubblico di ritorno dalle villeggiature estive e ad alla popolazione scolastica alla ripresa degli studi" si veda la lettera del 22 agosto 1956 inviata dal Presidente della Provincia Culot al conte Coronini e presumibilmente a tutti gli altri prestatori. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 76 f. 332.
53. *Il Piccolo*, 6 novembre 1956. Il Presidente si recò a rendere omaggio ai caduti della prima guerra mondiale all'Ossario di Oslavia e a Redipuglia. Gli ospiti illustri che, oltre al Presidente Gronchi, visitarono la mostra sono ricordati nella *Relazione* di Giustiniani.
54. La *Relazione* di Giustiniani parla di 7253 paganti e oltre 2900 gratuiti.
55. *Il Gazzettino*, 25 luglio 1956.
56. *L'Arena*, 1 novembre 1956. Una copia dell'articolo si trova in ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 76 f. 332.
57. A. Morassi, *Una mostra del Settecento a Gorizia*, in "Arte Veneta", X, 1956, pp. 251-254. Prodigo di lodi riguardo l'allestimento e la capacità evocativa dell'esposizione, Morassi non risparmiò critiche e puntualizzazioni circa molte delle attribuzioni proposte nel catalogo. Sul coinvolgimento di Morassi nella redazione del catalogo si veda anche S. Ferrari, *Antonio Morassi e Guglielmo Coronini Cronberg: un'amicizia per la storia dell'arte*, in *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno a cura di S. Ferrari, Udine 2012, pp. 244-245.
58. *Il Gazzettino*, 26 giugno, 6 luglio 1956; *Il Piccolo*, 4 luglio 1956.

successive. Un prospetto tracciato dal Conte accanto a uno degli schizzi di ambiente per la sala da pranzo rivela una diversa disposizione e articolazione dei saggi introduttivi, ma soprattutto svela l'intenzione di coinvolgere nella redazione del catalogo, oltre a Monsignor Enrico Marcon, Antonio Morassi e Carlo Luigi Bozzi, altre eminenti personalità goriziane: l'architetto Max Fabiani, che avrebbe dovuto scrivere un pezzo su Palazzo Attems, Ranieri Mario Cossar sui "Mestieri," e Guido Hugues sulle "Scienze" [59] (fig. 12). La loro mancata partecipazione determinò successivamente una redistribuzione degli argomenti, con la soppressione del capitolo destinato a Cossar, l'anticipazione del saggio di Morassi, che divenne una vera e propria premessa, e l'affidamento del capitolo sulle scienze e le lettere a Guido Manzini, direttore della Biblioteca Statale Isontina[60].

Osservando la varietà dei temi affrontati nel catalogo, appare evidente l'intenzione dei curatori di ricostruire, attraverso l'esposizione, un quadro del Settecento goriziano il più completo possibile, comprendente tutte le molteplici manifestazioni dell'arte, della storia e della cultura. Da quanto scrive nell'*Introduzione*, tuttavia, si percepisce che per il conte Coronini queste problematiche potevano trovare un'efficace sintesi e un'adeguata rappresentazione proprio nelle forme dell'arredamento, per la precisione nell'"arredamento del vasto e fastoso edificio" costruito da Sigismondo Attems nel 1745, che era, a suo dire, il vero tema della mostra[61]. L'argomento stava evidentemente molto a cuore al Conte, ben consapevole di come la questione andasse in realtà ricondotta all'interno di tematiche più generali inerenti all'allestimento dei musei e alla fruizione delle opere d'arte: "La sistematica divisione per categorie, invalsa nel secolo scorso, ed il mortificante allineamento museale dovrebbero cedere […] in determinati casi e per opere prive di alto contenuto individuale, a una più diffusa presentazione ambientale riconoscendo al complesso d'arredamento, specie se originale o ricomponibile in situ, un valore artistico intrinseco, che trascende la somma degli elementi che concorrono a formare la organica armonia"[62].

Ancora più interessante e significativo appare quello che il Conte afferma in una prima versione dell'*Introduzione*, alquanto diversa da quella definitiva, nella quale la questione dell'arredamento viene affrontata sin dall'apertura in termini molto precisi:

---

59. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 120 f. 504. I nomi tra parentesi a sinistra erano probabilmente quelli che il conte Coronini auspicava potessero contribuire al catalogo, quelli a destra le eventuali alternative, costituite di fatto dal conte stesso e da monsignor Marcon.
60. Sui personaggi coinvolti nella redazione del catalogo, che in vario modo con il loro impegno segnarono la vita culturale goriziana del secondo dopoguerra, si vedano le recenti voci apparse in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, G. Bergamini, Udine 2011: P. M. Miniassi, *Bozzi Carlo Luigi, giornalista e letterato*, pp. 523-525; A. Quinzi, *Cossar Ranieri Mario, insegnante e storico dell'arte*, pp. 1069-1070; I. Santeusanio, *Hugues Guido, avvocato e storiografo*, pp. 1774-1775; S. Tavano, *Manzini Guido, bibliotecario*, pp. 2067-2068.
61. Coronini Cronberg, *Introduzione…* cit., p. 7. La preminenza che il Conte voleva attribuire al tema dell'arredamento risulta assai evidente anche dal verbale della seduta del 10 febbraio 1956: "Sulla definitiva denominazione da dare a questa Mostra, il Conte Coronini propone il titolo di "Mostra del '700 Goriziano" col sottotitolo: "Arte e arredamento". Il dott. Sbrozzi propone per quest'ultimo l'aggiunta: "della casa". Intervengono nella discussione gli altri convenuti, ma infine ogni decisione in merito viene rimandata". La proposta del Conte fu solo parzialmente accolta, non nel catalogo, ma nella locandina dell'esposizione che così recitava: "Il Settecento goriziano / rivive a Palazzo Attems nell'arte e nell'arredamento dell'epoca" (fig. 13). MPG, *Mostra* 1956.
62. Coronini Cronberg, *Introduzione…* cit., p. 8.

"L'arredamento è inteso a costruire, col vario concorso di tutte le arti figurative dei complessi di decorazione interna, che danno forma pratica ed estetica agli ambienti in cui si svolge la vita spirituale, pubblica e privata di un popolo.

Questo molteplice concorso di fini e di mezzi conferisce ai complessi ambientali del passato, ancora conservati nella loro integrità, un eccezionale valore documentario e spesso artistico; nessuna testimonianza storica è comparabile alla suggestione immediata e tangibile che ne emana: nella musicalità del fasto come nella poesia dell'intimità la loro coerenza stilistica si manifesta con tanta spontaneità e con tale senso di proprietà e di misura da riflettere fedelmente non solo le tendenze artistiche e culturali del tempo, ma i modi di vita, le condizioni sociali, l'anima dei popoli e lo spirito dell'epoca che rappresentano"[63].

Nell'*Introduzione* al catalogo il conte Coronini pone inoltre l'accento sul fatto che le mostre locali "potrebbero precedere e preparare più impegnative realizzazioni permanenti in questo campo e venire così incontro al crescente interesse per i problemi dell'arredamento, che ha fatto delle dimore storiche d'Inghilterra e di Francia vere mete di pellegrinaggio"[64], mentre nella prima bozza affronta in maniera specifica il tema delle dimore storiche, avanzando considerazioni che sembrano più strettamente attinenti alla futura sistemazione e destinazione del suo Palazzo, che non alla mostra del Settecento goriziano:

"L'attrazione esercitata dalle grandi dimore storiche dell'Inghilterra e della Francia dimostra eloquentemente la crescente diffusione di un interesse, che i musei non sono in grado di soddisfare: la sistematica divisione per categorie, invalsa nel secolo scorso, riduce troppo spesso i prodotti dell'arte applicata a oggetti da magazzino, a spoglie inerti, e spesso disconoscono il valore intrinseco del complesso d'arredamento, concepito secondo una visione artistica unitaria che trascende la somma degli elementi che concorrono alla sua organica armonia".

Come emerge chiaramente sia nell'*Introduzione* che nella prima bozza, il modello cui il conte si rifaceva, oltre alle più volte citate dimore storiche inglesi e francesi, era anzitutto il museo di Ca' Rezzonico[65], "sede ideale del Settecento veneziano" dove "si è visto i dipinti, i mobili, gli oggetti minuti, che altrove erano nient'altro che freddi esemplari

63. Il fatto che si tratti di una prima bozza per l'*Introduzione* al catalogo si desume dagli espliciti riferimenti alla mostra e, nonostante alcune significative differenze, nella sostanziale affinità dei contenuti con la versione pubblicata. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3.

64. Coronini Cronberg, *Introduzione…* cit., p. 8.

65. Acquistato dal comune di Venezia dal suo ultimo proprietario conte Hirschel de Minerbi, l'antico palazzo era divenuto la sede delle ricche collezioni settecentesche del Museo Correr con allestimenti di tipo ambientale. Può non essere un caso che nella Biblioteca Coronini (ASGO, inv. 4667) si conservi una copia della guida di Ca' Rezzonico edita nel 1940 (G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1940) e che l'impostazione editoriale del volume, una descrizione del percorso espositivo, sala per sala, con tavole in bianco e nero dedicate sia alle ricostruzioni di ambiente che alle singole opere più importanti, richiami da vicino quella del catalogo della mostra.

da museo, animarsi e vivere non appena avevano varcato le soglie di questo Palazzo incantato"[66].

Non sembra un caso che tali riflessioni, formulate originariamente nel contesto della mostra, si siano poi concretizzate negli anni immediatamente successivi nell'"allestimento" della sua abitazione, come se il Conte avesse accolto in prima persona l'appello a compiere "realizzazioni permanenti" nel campo dell'arredamento. Lo dimostra anzitutto la ricollocazione nel Palazzo degli allestimenti settecenteschi studiati per l'esposizione, a cui si affiancò progressivamente la musealizzazione di altri ambienti già esistenti, come il "Salone impero", una cui prima sistemazione sembrerebbe risalire già al 1953[67], o la creazione *ad hoc* di nuovi ambienti, come la biblioteca, il cui assetto attuale è sicuramente successivo agli anni Sessanta[68]. Un esplicito richiamo ai contenuti e agli intenti espressi nell'*Introduzione* si colgono ancora, molti anni più tardi, nella lettera che il Conte scrisse alla Soprintendenza pochi mesi prima di morire, per presentare un articolato progetto di ampliamento del Palazzo, finalizzato proprio alla sua futura fruizione come museo: "Ma vorrei anche far rivivere la suggestione degli interni variati nelle destinazioni, con i mobili, i damaschi, i quadri, le sculture, la biblioteca, la sala dell'archivio, le vedute della città, le mode, i merletti, le porcellane e le tavole imbandite – il trasporto della fantasia in un mondo sparito. È l'attrazione che la Francia e l'Inghilterra offrono ad una marea di visitatori ai loro Castelli ed alle grandi dimore sparse nelle campagne. L'Italia conosce pochi di questi esempi e Gorizia ne offrirebbe un modesto campione"[69].

Sebbene questo fosse l'intento del conte Coronini, alla luce degli studi sempre più numerosi che negli ultimi anni hanno cercato di inquadrare il fenomeno delle dimore-museo all'interno di definizioni e categorie[70], appare difficile considerare il Palazzo Coronini semplicemente una dimora storica. Come le dimore storiche l'abitazione del Conte racchiude e conserva tra le proprie pareti la memoria dei personaggi che la abitarono, le cui vicende e la cui presenza rivivono attraverso la forza evocativa degli ambienti e degli

---

66. Coronini Cronberg, *Introduzione…* cit., p. 8. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 2 f. 3.
67. In una cartolina indirizzata al conte Guglielmo l'11 aprile 1953 sua sorella Nicoletta scriveva: "Francesco "travaille" dans le Salon Empire qui sera meublé aujourd'hui", a cui seguiva qualche giorno dopo l'osservazione: "Il [Francesco] a fini le salon Empire et en est hereux". ASGO, ASCC, *Amministrazione corrente*, b. 55 f. 5. Ad un "Salone impero", arredato con mobili, suppellettili e dipinti poi confluiti in quella che è attualmente la "Sala di Carlo X", si fa già riferimento in alcuni elenchi di beni tra gli ambienti di Villa Louise, dove il conte Coronini e la sua famiglia risedettero nel periodo tra le due guerre (ASGO, ASCC, *Atti e documenti*, b. 297 f. 800). Tuttavia al momento non è dato sapere se nel 1953 il "salone impero" coincidesse già con la "stanza di Carlo X", o se solo in un secondo momento alla camera del re venne conferita quella tipica impronta di primo Ottocento che ancora oggi conserva. Si veda *Palazzo Coronini Cronberg…*cit., pp. 43-49.
68. I pagamenti relativi a lavori per la pavimentazione e i rivestimenti in legno della biblioteca si susseguono dal 1965 al 1967. ASGO, ASCC, *Amministrazione corrente*, b. 35 f. 49.
69. Del documento, protocollato dalla Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia di Trieste il 16 giugno 1990, si conserva una copia in ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 3 f. 4. Sul progetto di ampliamento si vedano Brambilla, *Il palazzo e il parco*… cit., pp. 147-148; S. Ferrari, *Palazzo Coronini Cronberg a Gorizia: da residenza privata a casa-museo. L'ipotesi di trasformazione architettonica nei disegni di Guglielmo Coronini Cronberg*, in "Sot la Nape", 63, 3, 2011, pp. 23-30.
70. Si vedano ad esempio *Abitare la storia. Le dimore storiche – museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno a cura di L. Leoncini, F. Simonetti, Torino 1998; *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi a cura di G. Kannès, Torino 2003.

oggetti[71], a cominciare dal re di Francia Carlo X, che qui trascorse gli ultimi giorni del suo esilio e della sua vita[72]. Ma il Palazzo Coronini presenta anche molte delle caratteristiche proprie della casa museo, ovvero l'abitazione che il collezionista allestisce con il frutto dei suoi acquisti e della sua passione, solitamente con l'intento, più o meno apertamente dichiarato, di creare un monumento al proprio io e alla propria personalità, come pure di "rianimare il passato raccogliendone i frammenti, ricomponendo un contesto a lungo sognato o studiato"[73]. Anche il Conte, infatti, sistemò personalmente le sale del suo palazzo, guidato dal proprio gusto e dalla propria sensibilità artistica, seguendo un progetto generale che non mirava tanto alla rievocazione di un'epoca o di uno stile[74], quanto a celebrare i fasti e il ricordo della propria famiglia[75]. Non è un caso che nel corso di tutta la sua vita, accanto ad acquisti, non sempre felici, dettati da interessi contingenti o dall'istinto del collezionista e del *connoisseur*[76], Coronini si sia dedicato costantemente alla ricerca di beni collegati in vario modo alla storia del casato[77]. Resta il fatto che al di là delle integrazioni e delle acquisizioni effettuate dal Conte stesso, gli arredi che andarono a riempire le sale del Palazzo di Graffenberg, pur avendo una provenienza quanto mai eterogenea, erano da generazioni in possesso dei Coronini e delle altre famiglie con cui erano imparentati[78] e quindi la loro sistemazione nell'edificio si colora di una valenza che

71. È il caso dei palazzi reali, delle dimore segnate dalla presenza di un personaggio illustre, delle case abitate per secoli da una stessa famiglia. Si veda R. Pavoni, O. Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in *Abitare la storia…* cit., pp. 32-36; M. Malni Pascoletti, *Il Palazzo Coronini Cronberg tra dimora gentilizia e museo*, in *L'ultimo conte…* cit., pp. 101-107.
72. Sul soggiorno di Carlo X a Palazzo Coronini si veda L. Bader, *I Borboni di Francia in esilio a Gorizia*, Gorizia 1993 (I ed. Paris 1977), pp. 59-78.
73. A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino 1998 (I ed. 1991), p. 64; in proposito si veda anche A. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo…* cit., pp. 27-29.
74. Come ad esempio la casa museo di Mario Praz, all'insegna dello stile Impero e del *Biedermeier*, il Museo Jacquemart-André e il Museo Nissim-de Comondo di Parigi, in cui domina il Settecento, o il Museo John Soane di Londra con la sua spiccata impronta neoclassica.
75. "Sento il dovere di assicurare la conservazione del patrimonio culturale della mia famiglia vicina all'estinzione" scriveva il conte nella già citata lettera del 10 giugno 1990, inviata alla Soprintendenza. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 3 f. 4.
76. Si vedano ad esempio i dipinti acquistati con attribuzioni a William Turner, Richard Parkes Bonington, Claude Monet e Gustave Courbet. Cfr. *Paesaggi e vedute*, catalogo a cura di C. Bragaglia Venuti, S. Brazza, S. Ferrari Benedetti et al., saggio introduttivo di M. Malni Pascoletti, Torino 2003, p. 105, n. 62; pp. 59-62, n. 27; pp. 73-74, n. 36; p. 76, n. 37.
77. Si pensi all'acquisto nel 1940 di un camino in pietra proveniente dalla casa Coronini di Cabaffeno, nei pressi di Berbenno in provincia di Bergamo (ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 107 f. 420), collocato prima a Cronberg e poi nel palazzo di Graffenberg (cfr. S. Tavano, *Cose antiche negli interessi di Guglielmo Coronini*, in *L'ultimo conte…* cit., p. 50), della ciocca di capelli di Carlo X nel 1959 (ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 111 f. 447), di tre ritratti Cobenzl a pastello nel 1953 (ASGO, *Amministrazione corrente*, b. 30 f. 62).
78. In alcuni appunti manoscritti, probabilmente legati al progetto presentato alla Soprintendenza, Guglielmo scriveva "Considero di particolare interesse di estendere la mia attenzione all'arredo stilistico dell'interno in gran parte salvato in guerra e successivamente integrato" (ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 69 f. 293). Non bisogna dimenticare che molti degli arredi più preziosi giunsero tra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento attraverso le famiglie Rabatta, Cobenzl, Fagan, Ritter, Löhneysen e Cassini. Si vedano L. Pillon, *Notizie storiche*, in B. di Colloredo Toppani, *Villa Coronini Cronberg Gorizia*, Roma 1997, pp. 39, 53; Bragaglia Venuti, *L'argenteria…* cit., pp. 15-34.

contribuisce a definire meglio e a ribadire la connotazione “storica” dell’antica dimora. Inoltre, contrariamente alla maggior parte dei collezionisti che continuano ad accumulare beni senza preoccuparsi mai veramente della loro sistemazione, delegata eventualmente ad architetti e arredatori[79], per Coronini l’allestimento, seppure parziale, delle sue collezioni venne condotto in prima persona, divenendo il fulcro del suo progetto museale[80]. Da questo punto di vista parrebbe configurarsi come una precisa scelta anche la varietà di stili e di epoche che si succedono nelle sale, per cui si passa dagli ambienti cinque e seicenteschi del piano terra, alle sale in stile Luigi XVI, rococò, impero e *Biedermeier* del primo piano[81]. Tale scelta, che indubbiamente trae origine dall’eclettismo ottocentesco di cui costituisce un significativo esempio la casa milanese di Giacomo Poldi Pezzoli[82], sembra richiamarsi anche a quei particolari allestimenti museali che il Conte, in alcune sue annotazioni prive di data ma probabilmente riconducibili sempre all’epoca della mostra del 1956, chiama “salles d’époques”. Questi ambienti sarebbero il prodotto dell’uso “che si accettò quasi dovunque all’estero […] di creare delle vere e proprie ricostruzioni stilistiche, ripristinando così intere sale e talvolta costruendo nell’ambito dei musei dei modelli di monumenti particolarmente interessanti in grandezza naturale”[83]. Il richiamo è a quei “musei d’epoca”, soprattutto tedeschi e inglesi, ma poi anche americani, che nella seconda metà dell’Ottocento si concentrarono sull’allestimento di *period rooms*, il cui intento era, come ricorda Alessandra Mottola Molfino “riportare i visitatori in una pretesa autenticità della storia”[84]. Oltre ai “numerosi esempi offerti dal Museo di Zurigo”[85] ricordati dal conte Coronini, ne sono una significativa testimonianza gli allestimenti predisposti dall’architetto Wilhelm von Bode, per il Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, inaugurato nel 1904[86]. Se “Questi ambienti completi e variati riescono a ravvivare potentemente l’insieme del museo e colpiscono l’immaginazione dei visitatori”, il conte Coronini sottolinea anche come, contemporaneamente, generi diffidenza il fatto “che nell’ambito di un solo edificio molto spesso di ibride forme architettoniche, vengano ospitate ricostruzioni di sale e di ambienti dei periodi più disparati”[87].

Risulta quindi evidente che già all’epoca della mostra del Settecento, quando probabilmente cominciò a prendere forma anche il progetto della dimora-museo,

79. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili…* cit., pp. 33-34.
80. Come ricorda Walter Benjamin “Questa è l’esistenza del collezionista, sempre in tensione dialettica tra i due poli del disordine e dell’ordine”. In Mottola Molfino, *Il libro dei musei…* cit., p. 63.
81. Stando al progetto di ampliamento inviato alla Soprintendenza, Coronini aveva previsto nella nuova ala una serie di stanze “con mobili e quadri e oggetti di stile Giuseppino, Impero, Biedermeier, Napoleone III”. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 3 f. 4.
82. Il collezionista milanese arredò i vari ambienti della sua casa ricorrendo a stili diversi che andavano dal *neorocaille*, al neomedievale e al neorinascimentale, con concessioni romantiche e al gusto moresco. A. Zanni, *Dalla casa al museo: il caso Poldi Pezzoli*, in *Abitare la storia…* cit., pp. 55-57.
83. Si tratta di appunti sull’importanza dell’arredamento, sulle varie tipologie di musei in Italia e sui loro criteri espositivi. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 119 f. 497.
84. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili…* cit., p. 31.
85. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 119 f. 497. Il riferimento è al Museo Nazionale Svizzero inaugurato già nel 1897 e famoso proprio per le sue “sale storiche”.
86. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili…* cit., p. 31. L’idea di Bode fu quella di contestualizzare opere d’arte come dipinti e sculture, in ambienti arredati con mobili, tappezzerie e suppellettili coevi.
87. ASGO, ASCC, *Materiali di studio*, b. 119 f. 497.

trionfo dell'arte italiana in terre lontane"[36].

Nel 1899 di Tirindelli viene bissato nel corso di un concerto *Nome Amato*, una romanza per soprano[37].

Al Teatro Armonia di Trieste, alla presenza di un folto pubblico, il mezzosoprano Marta Curellich interpreta, tra l'altro, *L'ombra di Carmen* su testo di Emilio Panzacchi, nel corso di una Accademia musicale tenutasi il 29 novembre 1901[38].

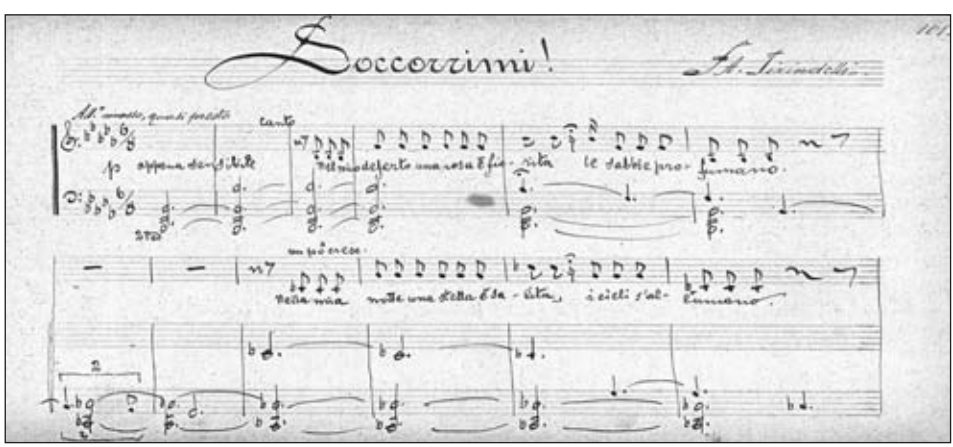
Sempre a Trieste alla Società Filarmonico-Drammatica la concertista goriziana baronessa Concha Codelli interpreta, tra l'altro, *Arie ungheresi* dell'amico Tirindelli.

Il 20 gennaio 1911 *Il Gazzettino Popolare* dà l'annuncio di un concerto durante il quale il soprano Eugenia Venica, accompagnata al pianoforte dal maestro Angelo Panzera, interpreterà *Strana*, una melodia su testo di Ada Negri, che viene eseguita il successivo 29 gennaio.

Nell'aprile del 1913 viene eseguita a Gorizia nel corso di una Accademia musicale la *Serenata* per violino e pianoforte di Tirindelli[39].

Altre sue composizioni degne di menzione sono: *Capriccio di bravura sulla Traviata* per violino e pianoforte, *A rivederci,* polka, composte durante il soggiorno goriziano, e *Conegliano: la perla del Veneto*, che ha come sotto titolo "Omaggio alla memoria del mio primo maestro Giovanni Battista Saletnich, melodia per canto e pianoforte, parole di Augusto Teza" (incipit: "La dolce musa mia invoco") e *Romanza – Piccolo Improvviso n. 1*, dedicata "Alla mia Margherita", pubblicati rispettivamente da Edizioni Studio Musicale Romano e da Edizioni Ricordi.

Da ultimo segnaliamo *Soccorrimi!*, che abbiamo di recente rinvenuto fortuitamente nell'emeroteca della Biblioteca Pubblica del Seminario Centrale di Gorizia. Si tratta di una romanza (ms) su parole di Cesare Augusto Levi (incipit: "Nel mio deserto una rosa è fiorita").



36. Questo brano è stato riportato dal *Corriere di Gorizia* del 13 gennaio 1898.
37. *Corriere di Gorizia* del 23 e 30 maggio 1899.
38. *Il Corriere Friulano* del 3 dicembre 1901.
39. *Il Corriere Friulano* del 19 aprile 1913.

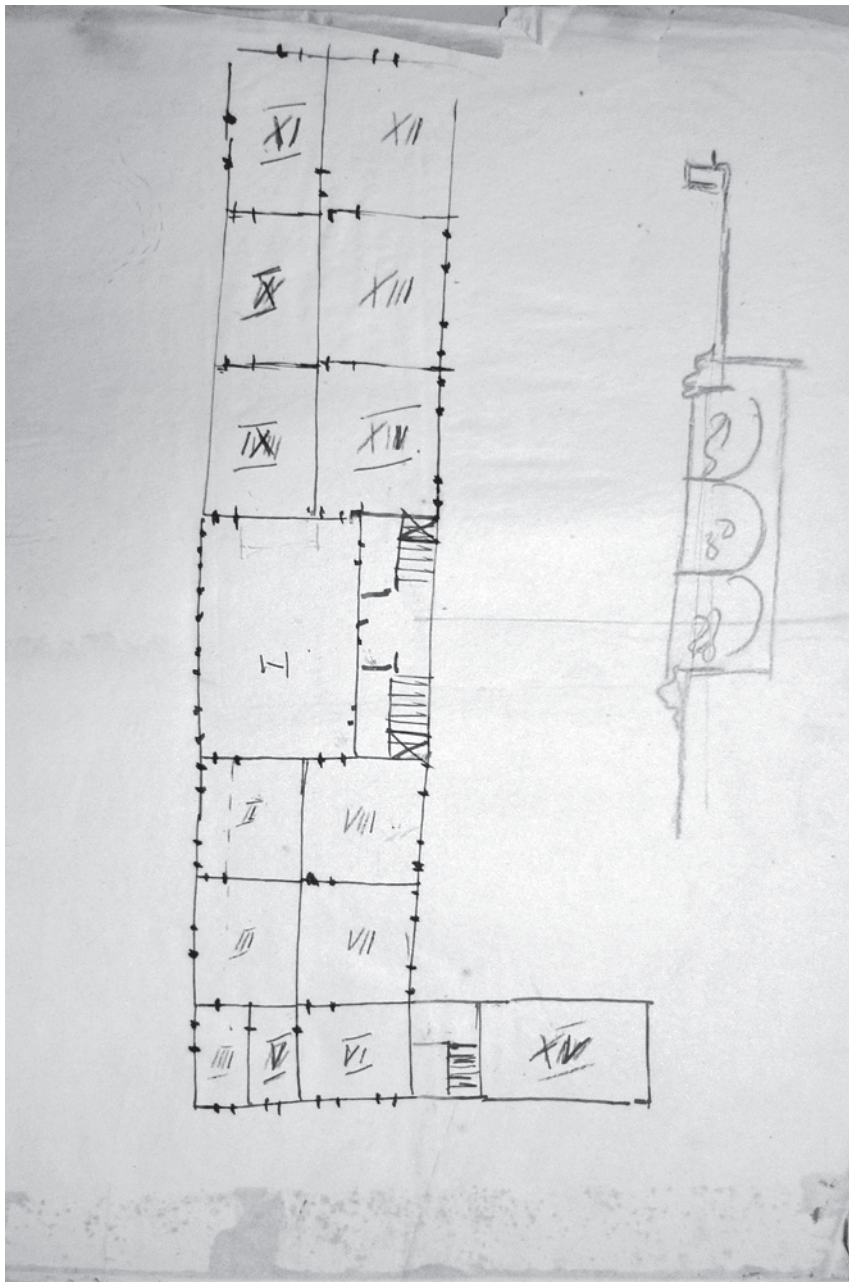


Fig. 1 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Disegno in pianta del piano nobile di Palazzo Attems*, 1955, Musei Provinciali di Gorizia, Archivio amministrativo (autorizzazione prot. n. 31804 del 26/11/2012).

Fig. 2 - *Salotto veneziano, mostra "Il Settecento goriziano"*, 1956, Musei Provinciali di Gorizia, Archivio Fotografico (autorizzazione prot. n. 31804 del 26/11/2012).

Fig. 3 - *Salotto veneziano*, Gorizia, Palazzo Coronini Cronberg.

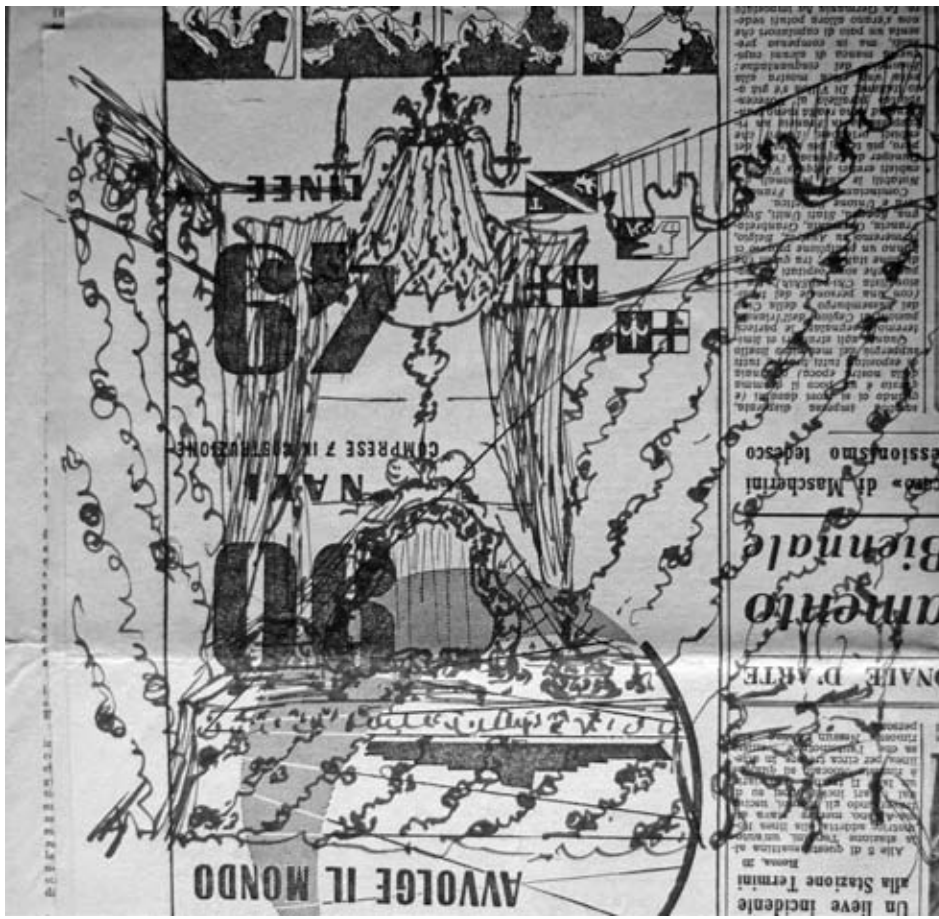


Fig. 4 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Schizzo per il Camerino da toilette della mostra “Il Settecento goriziano”*, 1956, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di Studio*, b. 2 f. 3).

Fig. 5 – *Camerino da toilette, alla mostra "Il Settecento goriziano"*, 1956, Musei Provinciali di Gorizia, Archivio Fotografico (autorizzazione prot. n. 31804 del 26/11/2012).

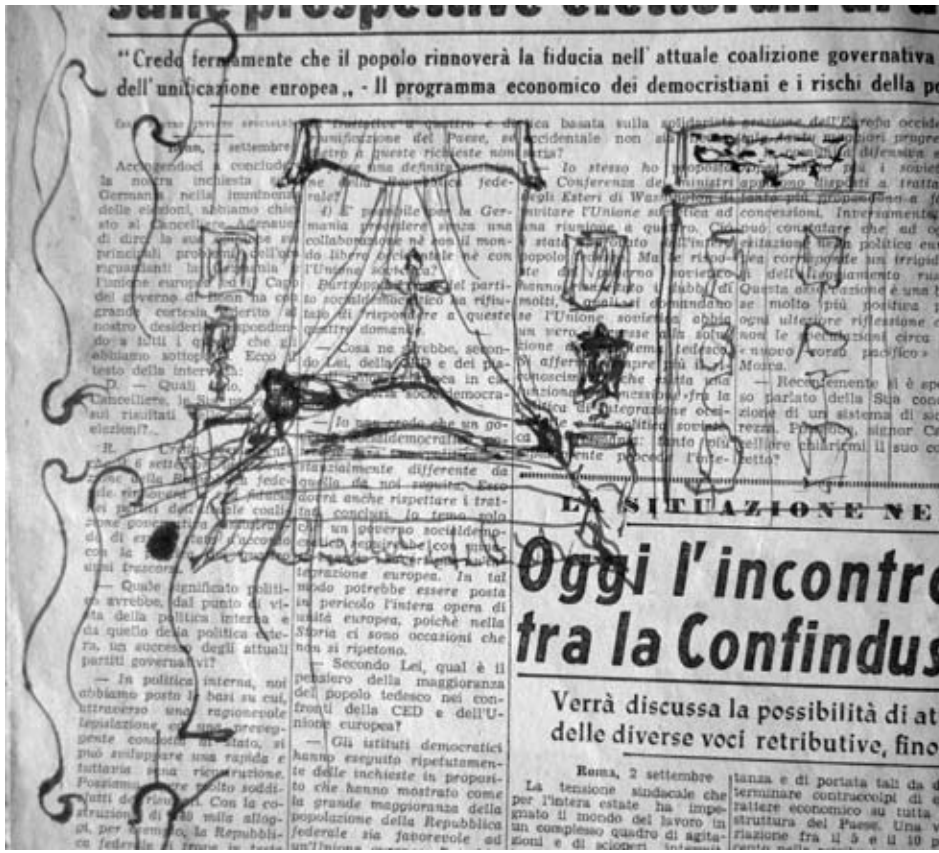


Fig. 6 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Schizzo per la Camera da letto del Settecento di Palazzo Coronini*, 1956 circa, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di Studio*, b. 2 f. 3).

Fig. 7 - *Camera da letto del Settecento*, Gorizia, Palazzo Coronini Cronberg.

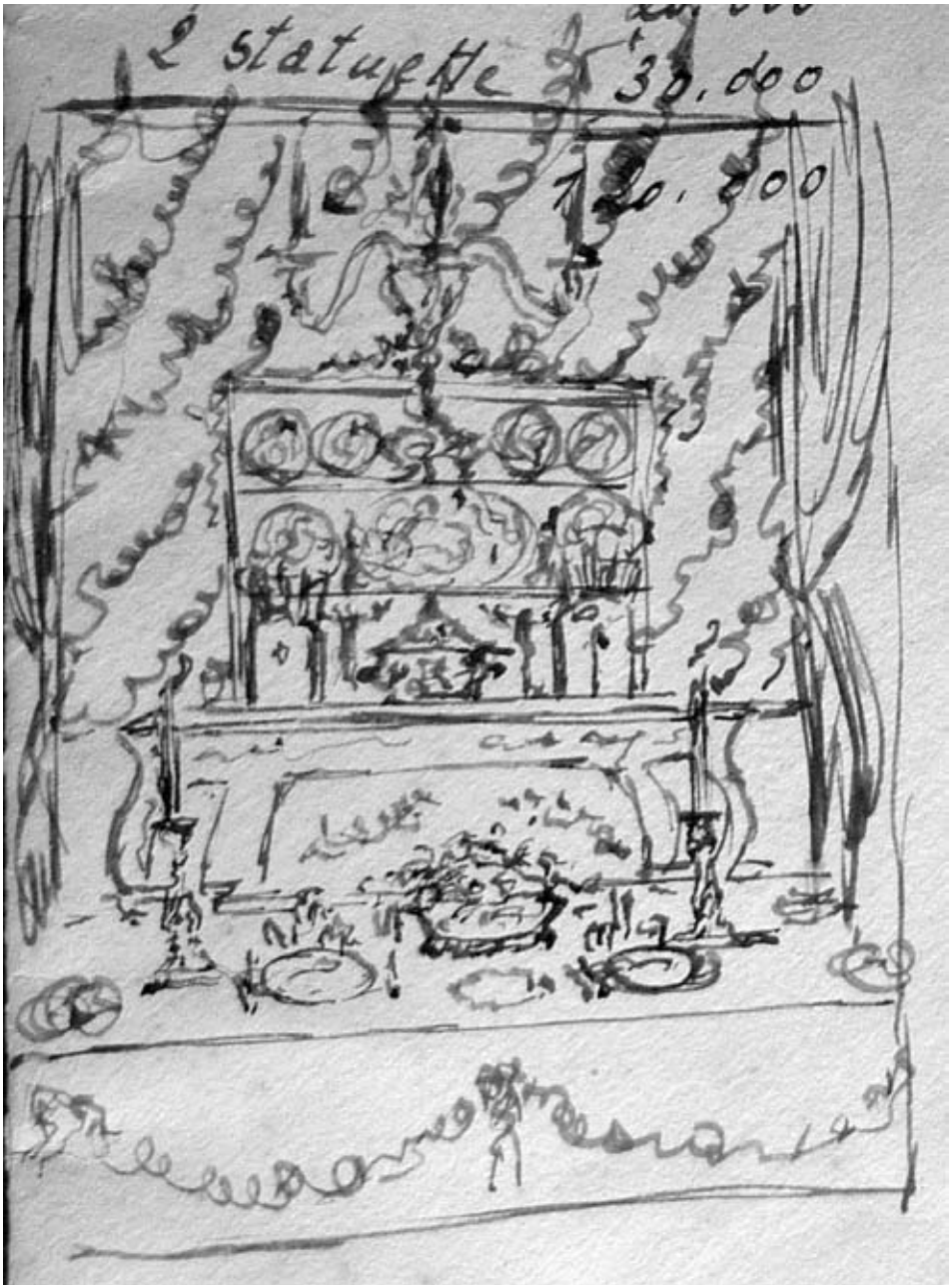


Fig. 8 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Schizzo per la Sala da pranzo della mostra "Il Settecento goriziano"*, 1956, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di studio*, b. 120 f. 504).

Fig. 9 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Progetto di allestimento per il Salotto teresiano della mostra “Il Settecento goriziano”*, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di Studio*, b. 2 f. 3).

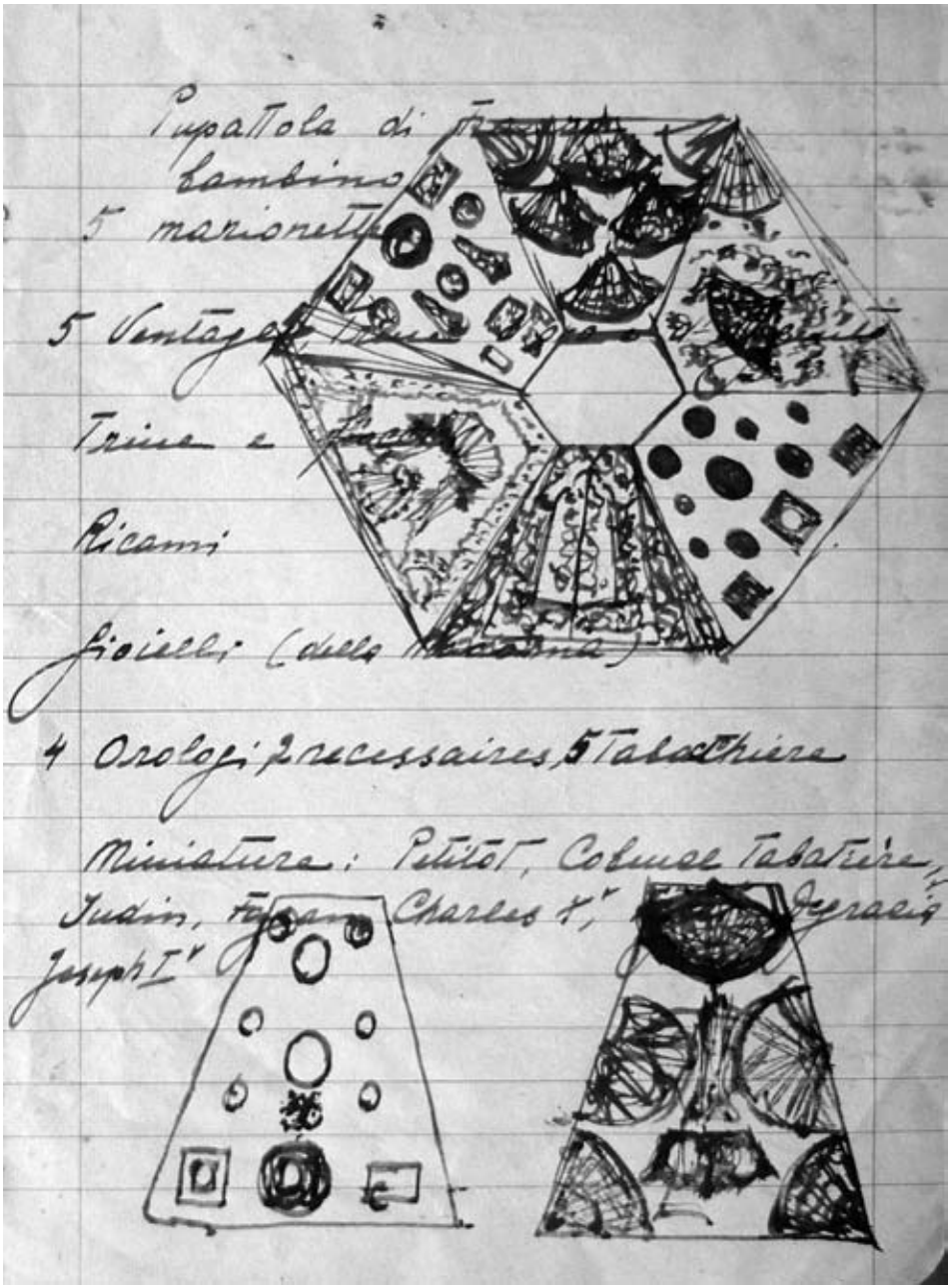
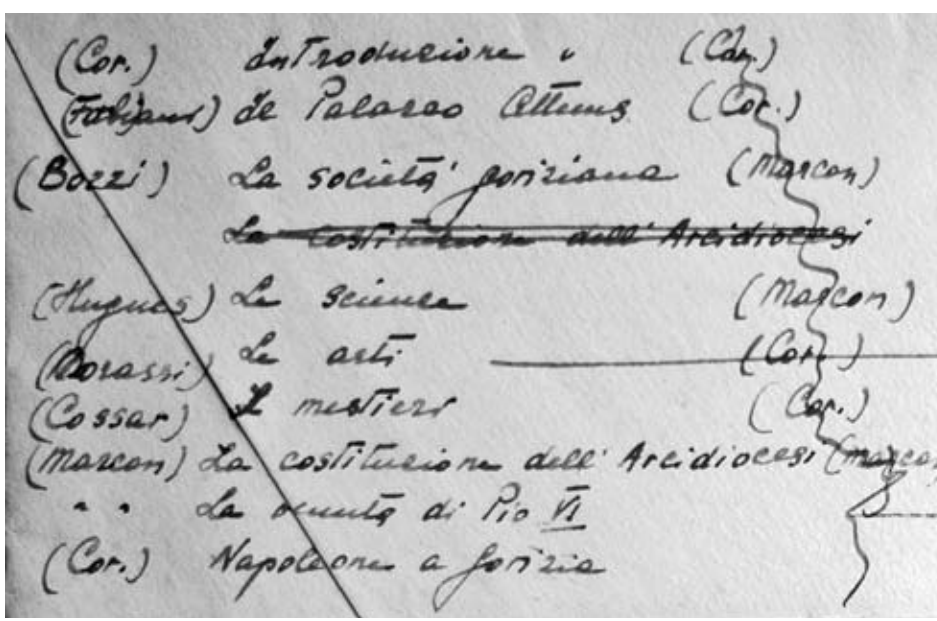


Fig. 10 - Guglielmo Coronini Cronberg, *Schizzi ed elenchi per l'allestimento della Sala delle vetrine della mostra "Il Settecento goriziano"*, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di Studio*, b. 2 f. 3).

Fig. 11 – *Il presidente della Repubblica Giovanni Gronchi in visita alla mostra “Il Settecento goriziano” accompagnato dal conte Guglielmo Coronini*, 1956, Musei Provinciali di Gorizia, Archivio Fotografico (autorizzazione prot. n. 31804 del 26/11/2012).



(Cor.) Introduzione (Cor.)
(Fabiani) de Palazzo Attems (Cor.)
(Bozzi) La società goriziana (Marcon)
~~La costituzione dell'Arcidiocesi~~
(Hugues) La scienza (Marcon)
(Morassi) Le arti (Cor.)
(Cossar) I mestieri (Cor.)
(Marcon) La costituzione dell'Arcidiocesi (Marcon)
" " La venuta di Pio VI
(Cor.) Napoleone a Gorizia

Fig. 12 – Guglielmo Coronini Cronberg, *Elenco dei contributi per il catalogo della mostra “Il Settecento goriziano”*, Archivio di Stato di Gorizia, Archivio Storico Coronini Cronberg (*Materiali di studio*, b. 120 f. 504).

Fig. 13 – *Locandina della mostra "Il Settecento goriziano"*, Musei Provinciali di Gorizia, Archivio amministrativo (autorizzazione prot. n. 31804 del 26/11/2012).

Corrado Albicocco

LA STAMPERIA D'ARTE, LO STAMPATORE, L'ARTISTA.*

con una postilla di Marco Menato

La stamperia d'arte è per me l'inizio di un sogno. Luogo sacro, mistico e misterioso dove avviene una sorta di consacrazione; è così che Giuseppe Zigaina ama definire il luogo in cui la creatività dell'incisore si lega inscindibilmente alla tecnica dello stampatore. Questa unione o intesa è tenuta ben salda da regole e rituali propri e ferrei, dove la scienza conserva tracce alchemiche, dove ancora oggi l'acido nitrico si chiama acquaforte.

Entrando in stamperia si viene avvolti dagli odori intensi e particolari che si legano l'un l'altro, quello della cera, delle vernicette, dei bitumi, degli inchiostri, delle essenze di trementina … Odori e profumi che tutti dicono di amare, in verità in stamperia si cela sempre un grande mistero, mistero che tante parole non riescono a spiegare, ma è quella cosa che si sa dopo averla praticata, dopo aver fatto, rifatto, provato e riprovato mille volte.

Per fare incisione non c'è interruzione nel processo creativo, quando l'artista alza la punta o il pennello dalla lastra per cederla ad altra mano, quella dello stampatore, il quale a sua volta utilizza la sua professionalità, la sua sensibilità, la sua cultura per sintonizzarsi con l'artista incisore magari aggiungendovi il proprio sapere tecnico.

Abbiamo accennato prima ad un'intesa tra artista e stampatore, forse sarebbe più corretto parlare di complementarietà di ruoli, dove l'artista partecipa fino all'ultimo attimo che tutti definiscono "il più bello" prima del sollevamento sacrale del feltro con il foglio della prima prova di stampa.

Il segreto dei "molti successi" di una stamperia d'arte, oltre all'amicizia, alla stima verso l'artista è senza dubbio la completa disponibilità, il fare insieme, cioè, tutte quelle esperienze precise che l'artista incisore si aspetta, dividendone i tentativi e le intuizioni come se "il maestro" fosse la mano destra e lo stampatore fosse quella sinistra. Questi disposto non solo a fare qualsiasi esperimento, ma a variare o provare soluzioni diverse con costanza e pazienza, interpretare i passaggi espressivi, i valori chiaroscurali, fino ad arrivare al punto in cui lo stampatore riesce a congiungersi con l'artista, ed esprimere ciò che questi vuole "raccontarci", fino ad arrivare al sospirato "BON A TIRER".

Altro segreto dello stampatore è la modestia, deve far apparire tutto molto semplice e possibile nell'uso delle tecniche, molti stampatori fingono di custodire misteri e segreti quasi inviolabili, difficoltà e incertezze inesistenti. Lo stampatore oltre ad esprimere ciò che l'artista vuole, deve saper leggere una prova di stampa, saper sviluppare e portare avanti quello che di interessante c'è. Può succedere che l'artista incisore veda un risultato non soddisfacente, lo stampatore può vedere un risultato degno di essere portato a termine, mettendo in atto tutta la sua conoscenza ed esperienza sapendo che una certa tecnica, una certa acquatinta, una morsura più breve o più lunga, una scelta appropriata della carta e della sua bagnatura può portare ad un risultato soddisfacente, magari buono. Ed

*. Testo della presentazione della mostra "Il libro d'artista nelle edizioni del Tavolo Rosso della stamperia d'arte Albicocco di Udine" (Biblioteca Statale Isontina, 7-28 aprile 2008). Catalogo a cura di Roberto Budassi, interventi di Marco Menato e Alessandra Santin. www.albicocco.jimdo.com.

è per questo che la stamperia deve essere un luogo di cultura, ricerca, sperimentazione, dialogo, incontro, scambio di notizie.

Io ho avuto la fortuna di avere accostato all'incisione molti artisti e moltissimi amatori. Molti si sono avvicinati alla tecnica incisoria con curiosità e passione, tanti con diffidenza e pigrizia, quasi non ne valesse la pena. L'atmosfera della stamperia deve rendere tutto più facile, la cordialità, la conversazione, lo scambio di idee, giudizi, battute, contribuiscono ad alleviare il lavoro.

L'incisione conosce alterne vicende, amori da parte degli artisti, e dei collezionisti e disamori da parte del pubblico che disconosce al multiplo il valore del messaggio.

Accade oggi che il linguaggio grafico venga contraffatto, mi riferisco alla riproduzione fotolitografica della stampa originale, cioè che il lavoro sia meccanico anziché artigianale artistico.

Nel campo della grafica molti sono gli artisti che non conoscono le tecniche dell'arte della stampa e danno allo stampatore un fotocolor della loro opera che verrà trasformata in un'opera grafica, calcografica, litografica o serigrafica. In questo caso abbiamo una riproduzione ma l'autore della stampa non sarà certo l'artista ma lo stampatore. La stamperia è quindi anche luogo in cui l'incisione acquista, per così dire, "garanzia", dove tutti i valori la qualificano come opera d'arte, in termini di originalità, di qualità tecnica, di tiratura.

La stamperia in questo caso assurge a ruolo di garante della correttezza della prassi incisoria, contrapponendo le proprie capacità tecniche e professionali alla distorsione del mercato. La stampa originale deve essere eseguita a mano dall'artista incisore e da lui approvata dopo aver fatto le prove con lo stampatore, deve essere numerata in edizione piuttosto limitata, firmata a matita e la lastra va biffata.

Ho lavorato con molti artisti, diversi tra di loro, sia per carattere che per cultura e sensibilità: Emilio Vedova artista difficile, perfezionista ossessivo, di grande impatto emotivo ed emozionale, riesce a riportare sul foglio inciso l'intensità espressiva delle tele; Giuseppe Santomaso, artista tra i più umani e disponibile, mi ha insegnato tanto, adotta nell'incisione una ricerca continua di soluzioni nuove, di graniture di acquatinta, di mescolanze di colori che permettono l'esito cromatico desiderato; Walter Valentini uomo delle mie terre, incide, con una padronanza tecnica invidiabile, le sue città ideali; Franco Dugo, sono più di trenta anni che lo conosco, è incisore talentuoso, virtuoso della puntasecca e maniera nera, lascerà sicuramente un segno come uno dei migliori incisori del XX secolo; Safet Zec, ma io lo chiamo Zeco, ormai sono più di dieci anni che lavoriamo assieme, incide le sue mirabolanti lastre a due metri dal mio torchio, lastre solcate da grovigli di segni profondi come il mare e lievi come una poesia; Giuseppe Zigaina, nutro per il maestro un rispetto e una considerazione notevole, non nascondo che ancora oggi ho una leggera soggezione, ho sempre paura di deluderlo, forse è questa la mia forza. È già stato considerato da Enzo Di Martino incisore a livello europeo: la sua mano-cervello ormai incide-scrive con virile tenerezza, cosa altro dire del mio maestro, gli devo tutto.

Sono in contatto di lavoro con giovani artisti già affermati che si sono avvicinati all'incisione con timidezza prima, poi con forza e determinazione come Giovanni Frangi, Luca Pignatelli, Mersad Berber, Klaus Karl Mehrkens, Marusig Zivco, David Temlett, Piero Pizzi Cannella, Stefano Di Stasio, Nunzio Di Stefano, Bruno Ceccobelli e sono alla ricerca di nuovi talenti.

Solo alcune parole del perché un libro d'arte? E perché proprio un libro d'artista?

Non è certamente l'ambizione a spingermi a fare questo tentativo editoriale, perché non ne ho le qualità né tanto meno la preparazione specifica. Ma io amo moltissimo due cose nel mio lavoro, che mi hanno dato tante soddisfazioni.

La prima è la mia stamperia d'arte, dove trascorro tra mille profumi le ore più belle della mia vita, un lavoro che faccio con grande passione ed entusiasmo.

La seconda è il libro e i suoi meravigliosi ventun segni ai quali tanto dobbiamo. Segni ai quali le varie civiltà hanno cercato di attribuire una forma funzionale di lettura, di bellezza estetica, di armonia negli accostamenti della parola e della pagina.

C'è un costante dialogo con i grandi tipografi del passato come Claude Garamond disegnatore di un bellissimo carattere veneziano, Aldo Manunzio il primo tipografo italiano a stampare con caratteri corsivi, Luca Pacioli che nella sua "Divina Proporzione" ha studiato in ogni lettera dell'alfabeto il valore della misura, Gian Battista Bodoni universalmente imitato, con lui il processo tipografico tocca, nella produzione, il massimo livello d'arte.

Il libro d'artista, che deve essere a tiratura limitatissima, è un tentativo di realizzare un'opera d'arte totale, cioè testo, poesia, prosa o saggistica con l'inserimento di una forma d'arte che può essere una xilografia, una calcografia o una litografia; a volte nel libro d'artista l'immagine è più importante del testo e naturalmente con una veste grafica appropriata dove la scelta del carattere, l'interlineatura, i bianchi marginali, la carta, gli inchiostri, la rilegatura e la custodia devono essere una bella unità, deve funzionare tutto con armonia.

Un buon libro è quello che soddisfa al meglio le ragioni e gli interessi per primo del lettore poi dello scrittore, dell'artista e dell'editore.

Sono pochi gli editori in grado di assicurare questo armonico equilibrio. Non so se in questi libri abbiamo raggiunto tutto questo, ma vi assicuro che ne sono orgoglioso e soddisfatto.

* * *

«Il libro cosiddetto d'artista è uno degli episodi più anomali, ma certamente più significativi della storia della cultura scritta e riprodotta, anche se questa forma di espressione ha avuto, ed ha tuttora, nell'ambito della cultura scritta e riprodotta, una funzione che possiamo definire appartata» (A.M. Caproni, *Il libro d'artista: definizione, strutture, modelli*, in "Bibliotheca", 2003, 1, p. 41-56 : 42).

Il libro d'artista, dunque, si trova a far parte di due mondi, della bibliografia (è pur sempre un libro!) e dell'arte, dato che "esso è innanzi tutto un oggetto e poi solo secondariamente un testo" (sottolinea Caproni nel saggio citato) e quindi per questo motivo può essere conservato sia in biblioteca che in museo. Questo stato anfibio non ha certo facilitato lo studio (e la raccolta) del libro d'artista considerato come fenomeno unitario bibliografico – testuale – artistico, che per meritarsi tale qualifica deve essere prodotto in un numero di copie estremamente basso, destinate solo (o quasi esclusivamente) alla visione estetica. Altre particolarità: il concetto di autore muta ed il posto viene preso dall'incisore o dal tipografo che in questo caso è "artista" e non tecnico; la contemporaneità, vale a dire che il libro d'artista nasce e prospera nel secolo XX, (anche se il primo libro d'artista è quello prodotto da Bodoni!), quando la tecnologia tipografica cambia radicalmente e da artigianato la tipografia diventa industria poligrafica.

Tutte queste considerazioni fanno sì che la Biblioteca, all'interno dei suoi compiti di formazione e di conoscenza, cerchi almeno un riavvicinamento fra le due anime nelle quali è stato rinchiuso il libro d'artista: un libro che non si deve leggere, ma solo ammirare dentro una teca trasparente.

Ma anche questo status "museografico", può essere utile per la comprensione (e la conservazione) del libro in genere, in quanto spinge il lettore ad esaminare con cura e attenzione anche il più umile degli oggetti tipografici, come fosse "unico" o, per usare le parole di Caproni, "misterioso e ancora non pienamente decifrato" e quest'ultimo aspetto rimanda alla difficoltà e forse impossibilità di descrivere un libro tenendo conto di tutti gli innumerevoli legami che ha con la realtà culturale, artistica, informazionale …

mm

Attilio Mauro Caproni

ALL'IDENTICO CIELO DI EMILIO DEVETTA

Non so se, durante la sua vita di scrittore, Emilio Devetta si è sottoposto alla fascinazione e alla passione errante della poesia. Invero il Nostro, nei componimenti raccolti nel testo *All'identico cielo*, edito per le Edizioni della Laguna (Mariano del Friuli)[1], ci propone un'opera che si consacra verso il punto in cui essa è a prova della propria impossibilità.

Sotto un simile aspetto quest'opera che questa sera festeggiamo[2], si configura come un'*esperienza*. Ma che cosa vuol dire questa parola? In un passaggio di *Malte*, per esempio, Rainer Maria Rilke diceva che «i versi non sono sentimenti, sono esperienze. Per scrivere un solo verso bisogna aver visto molte città, uomini e cose…». Rilke non voleva dire, tuttavia, che i componimenti poetici siano l'espressione di una personalità ricca, capace di vivere e di avere vissuto.

Allora il ricordato concetto del grande poeta ci aiuta ad affermare, ancora, (e forse in una maniera un po' più modesta) che i ricordi sono necessari, ma per essere dimenticati, affinché, in questo oblio, nel silenzio di una profonda metamorfosi nasca, alla fine, una parola, cioè la prima parola di un verso. In questo contesto, allora, l'*esperienza*, di cui si diceva poc'anzi, significa in particolare: contatto con l'essere, rinnovamento di se stessi, a contatto con l'essere – cioè una prova, ma che resta indeterminata. Infatti Paul Valery annotava in una lettera: «Il vero pittore, per tutta la sua vita, cerca la pittura; il vero poeta, la Poesia, etc. Poiché non sono attività determinate. In esse tutto è da creare: il bisogno, lo scopo, i mezzi e persino gli ostacoli…». Ma nello stesso tempo Valery alludeva a una altra forma di esperienze. E, in questo orizzonte, ma appare evidente, si collocano i testi poetici di Emilio Devetta, perché si capisce, dalla loro lettura, che la poesia in essa presente non è data al poeta come una verità e come una certezza a cui accostarsi; egli non sa, probabilmente (ma si fa per dire), se è poeta, ma non sa neanche che cosa è la poesia, e neppure se è.

Essa, cioè la sua poesia, dipende da lui, dalla sua ricerca dell'esperienza, cioè dalla dipendenza che tuttavia non lo rende pienamente padrone di ciò che egli cerca, tanto da renderlo *incerto* di se stesso, come se fosse *inesistente*. Infatti ogni opera, ogni momento dell'opera, rimette tutto in causa, e chi deve attenersi soltanto ad essa, non si attiene dunque a niente. Qualunque cosa faccia, la richiamata opera esclude ogni autore da ciò che fa e da ciò che può fare.

Apparentemente queste considerazioni astratte sulla poesia in generale, prendono in considerazione soltanto l'attività tecnica. Si dice, infatti, che l'arte è difficile; che l'artista, nell'esercizio dell'arte, vive di incertezza. Allora, nella sua preoccupazione quasi ingenua di proteggere la poesia dai problemi insolubili, Devetta, forse inconsciamente richiamando i pensieri qui citati di Rilke e Valery, ha cercato di fare della sua scrittura poetica un'attività tanto più esigente, quanto meno segreta, e quanto meno portata a rifugiarsi nel vago della sua profondità.

---

1. 140 p., ill., "I libri del Litorale", pre-fazione di Silvio Domini.
2. Presentazione letta nella sala confe-renze della Biblioteca Statale Isontina il 15 novembre 2006.

Ne sono testimonianza palese almeno le parole racchiuse in questo testo:

«Ah, la poesia!
Senti un germoglio
che sotterraneo spinge
cercando un varco,
senza forma.
Poi con levità
da una all'altra stanza
si rimanda e sboccia
e ti trasforma.
Sembrava aria
la parola,
ed è già roccia» (p. 75).

Qui il nostro poeta ha la evidente convinzione che quando si scrivono dei versi si apre uno spazio che non richiede altro che un lavoro duro, o un'attenzione di ogni istante. E in una simile forma si comprende, così, che la poesia, cioè quest'attività strana in cui tutto è da creare, si propone, soprattutto, ciò che è un esercizio. Ma questa applicazione scrittoria si condensa nello spirito, e nella purezza dell'anima, cioè nel punto puro in cui la coscienza, questo potere vuoto di scambiarsi con il tutto, diventa un potere reale. Il ricordato potere chiude entro limiti rigorosi l'infinito delle sue combinazioni, e il campo delle sue operazioni. Una parziale testimonianza di quello che è stato sino qui affermato lo si trova nel testo di Devetta che ha per titolo *Conciliazione*:

«Amore mio
che ascoltare sai
con pazienza e dolore
nel mio cuore vieni
con silenziosi remi
e piano voga,
senza rancore.
Ad una qualche
isola approda,
e fatti muratore» (p. 90).

Qui l'arte, davvero, ora, ha uno scopo perché raggiunge il dominio del pensiero; e il nostro poeta pensa (probabilmente) che i suoi versi non hanno, per lui, altro interesse che di mostrargli come si fanno, cioè come si fa un'opera del sentimento come è, appunto, la poesia.

Un tale processo, del resto, lo si ricava, per esempio, da quest'altro componimento:

«Alto è oggi
sopra di me il cielo,
calma la terra
e la natura intorno.
Ogni altra voce

tace, nulla mi fa velo.
Ogni stelo
d'erba che mi rinserra
sento comune a me
in questo giorno» (p. 92).

Allora per concludere il nostro ragionamento sullo stimolo della lettura delle belle poesie di Emilio Devetta che sono contenute nel libro "All'identico cielo", si potrebbe ancora affermare che scrivere dei testi poetici è come consegnarsi al fascino dell'*assenza del tempo*. In esse lo scrittore (ma è così anche per il lettore) si avvicina, senza dubbio, all'essenza della solitudine. Invero l'*assenza del tempo* non è un modo puramente negativo. È il tempo in cui niente comincia, in cui l'iniziativa non è possibile, in cui, prima dell'affermazione, c'è poi il ritorno dell'affermazione.

La poesia, come tutti sanno, piuttosto che una forma di comunicare puramente negativa è, al contrario, un tempo senza negazione, senza decisione, quando il *qui* è talmente nessuno luogo che ogni cosa si ritrae nella sua immagine e l'«Io» che noi siamo, cioè l'«Io» del poeta e quello dei lettori, si riconoscono nella neutralità di un tempo che è *assenza di tempo*, perché è senza presente e senza alcuna presenza. La poesia, in un simile modo, diventa una forma di *diario*, dove colui che scrive non è, mai, capace di appartenere al tempo nella abituale fermezza dell'azione; oppure nella semplicità della parola intima; o nella forza complessiva delle parole. E tutto ciò, per esempio, lo si ritrova nei versi che Emilio Devetta ci ha donato e che hanno come titolo *Per quanto*:

«Per quanto batta il capo
per quanto insista
sempre ribatte a riva
la stessa spoglia,
trista; l'indicibile
non si conquista.
Forse difetta
l'insondabile ch'io cerco,
ma che pure sento
che in me resiste.
Condannato a cercare
ciò che non esiste» (p. 19).

La poesia, del resto, indica il succedersi dei punti di riferimento che uno scrittore stabilisce per riconoscersi, quando prevede la metamorfosi pericolosa alla quale è esposto. La poesia, ancora, è un percorso vitale, una specie di cammino di ronda che costeggia, sorveglia e, talvolta, ricalca l'altra via, quella dove errare è un compito senza fine.

È in un simile contesto che si devono leggere i versi di Emilio Devetta, cioè di un poeta che ci propone interessanti osservazioni sul suo pensiero, offrendoci un libro, in apparenza, solo in apparenza, completamente solitario e spesso scritto, si presume, nella paura della solitudine che è, appunto, arrecata allo scrittore della sua opera.

Venezia, 18 ottobre 2006

Silvio Cumpeta

A T. L. CENTENARIO*

Il mio specchio si chiama Tommaso. Secondo l'umore lo vado chiamando o Maso o Masolino o Masaccio. A volte sono sceso giù, a Firenze alla cappella Brancacci per tentar di rivedermi – ma vuoi ch'io non intendo le finezze e ambiguità de' dipinti, vuoi ch'essi mi stordiscono per il loro eccesso di visibilità, mi tengo – come posso – il mio Tommaso cotidiano ed in lui mi rispecchio. Lo misi per anni in un ripostiglio; ora lo rispolvero, lo riinnalzo all'onore della mia misera biblioteca, e mi rispecchio in lui. Io sapeva che gli specchi (malgrado le tortuose disquisizioni sulla loro verità, apparenza, menzogna) altro non dicono se non quel che sei, ora, e spietatamente lo manifestano; e quello specchio Tommaso in qualsivoglia momento del giorno nessuna divagazione si concede, nessuna ombra, frattura, e tutta trionfale esibisce la sua chiarezza, sì che tu (io?) dalla sua evidenza ti senti continuamente provocato ed offeso. A molti specchi mi sono avvicinato: certo, mi davano la mia immagine, giovine un tempo, ora decrepita, inamabile. Ma bastava ch'io mi togliessi da quel mio rispecchiarmi, volgessi le spalle, mi allontanassi e mi rituffassi tra le immagini dei simili, perché le mie ansie si placassero. Con lo specchio Tommaso, lì, davanti a me, non mi restava che la mutezza, guardarmi, guardare i chiari indizi della mia assenza, tacere, mentre lui "parlava" da ogni suo atomo d'equivoca, spettrale, insondabile chiarezza. Poi strane metamorfosi mi parea di scorgere nella mia immagine riflessa. Se vestito mi specchiavo o con qualche maschera addosso, lo specchio mi denudava, o viceversa, se nudo mi davo a lui, tosto mi venivano addossate vesti d'antiquate fogge, pendagli, casacche, tarmate pellicce, o vaporose e sozze cotonine, ed io era costretto a sorridere o mostrare una faccia stupefatta, tra disgusto e beatitudine. Ma più stupefacente era, allorché nudo m'avea ridotto lo specchio, dalla fessura della bocca vedere le mie parole uscire e giù scorrermi per il petto glabro e giù giù fino ai piedi deporsi in piccole, misere pozze di repugnente odore. "Vedi – diceva lo specchio – vedi quanto scarsi sieno i lemmi e le congiunzioni sintattiche e distattiche che tu possiedi, quanto, quindi, diversa la mia ricchezza e grande, opulenta appetto della tua indigenza. E vana è la tua voglia d'imitarmi, e farsesca la mìmesis che vuoi porre in atto rubacchiando moduli ed eleganti noduli miei! Io cammino – sai – cammino… o ho camminato e gran parte di mondo ho riflesso in me, e per quanto tu ti abbigli o spogli non emetti che quelle poche, imprecisissime parole di cui, lì, ora, avverti il nauseoso fetore. Male ti fa, malissimo, questo specchiarti di continuo in me. Ripònimi nel polveroso ripostiglio da cui mi hai stanato, e lì lasciami per ancora cent'anni ed oltre – se pure avrò un ulteriore futuro. Ah! neppure cent'anni visse chi ebbe il mio nome! E non ti pare d'avermi offeso riportandomi alla luce? Orrorosa fascinazione degli anniversari. Tutto – come più volte dissi – finisce male, e tu altro e più male ti sei procurato volendo in me specchiarti. Nulla è, sai, la vita e il suo rispecchiamento". E poi si rioscurò lo specchio, Tommaso ed io permasi nella mia impotenza e sterilità – fin qui, in qualche modo – viventi.

---

*. In occasione della conferenza tenuta il 18 giugno 2008 in Biblioteca. Tommaso Landolfi era nato infatti il 9 agosto 1908 a Pico e morì a Ronciglione l'8 luglio 1979..

Dalia Vodice

MUSICA PER GORIZIA DI GIOACCHINO GRASSO*

"Musica per Gorizia. Un omaggio alla città" di Gioacchino Grasso, edito dalla Biblioteca Statale Isontina nel 2006 nella collana "Biblioteca di Studi Goriziani", è un bel volumetto (107 p., ill.) di musica, e sulla musica, frutto della appassionata e metodica ricerca che l'autore, già preside di scuola media, ha svolto in alcune raccolte private e in otto tra archivi e biblioteche goriziani, concentrandosi prevalentemente sulle fonti emerografiche e manoscritte.

Grasso ha compilato una sorta di catalogo-repertorio delle numerose pagine musicali dedicata alla città di Gorizia, al suo Castello, all'Isonzo, ai monti che la circondano, alle istituzioni e ai sodalizi della sua vita sociale.

Fin dal primo sguardo, spicca dalle pagine del libro la varietà di composizioni che vi sono ordinatamente raccolte, secondo il criterio cronologico, sia esso relativo alla data di composizione o, in mancanza di questa, alla data di pubblicazione. Nel capitolo che raccoglie le composizioni dedicate alla città, la prima presentata è anche la più datata. Si tratta di una *Cantata con ouvertura a piena orchestra* su musica e testo di Antonio Michelloni, in prima esecuzione al Nobile Teatro di Gorizia il 13 settembre del 1829. La presenza della Cantata apre una gran varietà di forme musicali che sono confluite nel volume. Si tratta di inni di tono piuttosto aulico, di marce dallo spiccato sapore militaresco, molte delle quali trovano collocazione temporale tra il 1915 e il 1918, alcune anche dedicate al generale Luigi Cadorna, che tra l'altro insignì di un'onorificenza Arturo Toscanini, il celebre direttore di cui ricorre nel 2007 il cinquantesimo anniversario della morte e che nel 1917 dirigeva sul Monte Santo un concerto di bande militari. Inni e marce, si diceva, ma anche forme tradizionalmente legate al ballo quali valzer, mazurche e polke che rimandano a un'atmosfera più leggera e di intrattenimento. E ancora canzoni, liriche, poemetti, fantasie. Gorizia, insomma, ha ispirato i compositori passando attraverso molti generi.

Il volume è una preziosa miniera di informazioni. Si presta a una lettura incrociata, perché invita a scorrere l'elencazione dei lavori e di pari passo a integrarla con le puntuali note biografiche che l'autore ha riservato ai compositori e agli autori dei testi letterari. Ne escono così delle curiosità che sollecitano la voglia di saperne di più.

È citato, per esempio, il conte Ernesto Coronini, "che era assai intelligente di musica e la coltivava con passione", come annotano le cronache del *Corriere di Gorizia* del 1885 in memoria dello scomparso. Di Ernesto Coronini si racconta che, in una delle sue esibizioni a Gorizia, aveva suonato l'*harmincord*, uno strumento che univa l'armonio con il pianoforte. Piace allora immaginare questi momenti, che nelle case goriziane certo non mancavano, dedicati al *musizieren*, al fare musica, al gusto di riunirsi per eseguire partiture, per ascoltare e, perché no, anche per proporre novità.

Curiosando tra le pagine di *Musica per Gorizia*, capita allora di spaziare da un Coronini, appunto, esponente di un casato storicamente legato a Gorizia, a un nome come Ferruccio Busoni, ben noto a chi si dedica alla musica, a chi si trova a studiare

---

*. Presentazione letta nella sala conferenze della Biblioteca Statale Isontina il 27 febbraio 2007.

le sue trascrizioni pianistiche bachiane, a chi è un appassionato e segue il concorso internazionale che a Trento gli è intitolato. Ferruccio Busoni a Gorizia aveva già suonato in concerto nel 1883. Due anni più tardi, nel 1885 quindi, partecipa al Festival in città e compone in due ore di tempo, senza l'ausilio del pianoforte, una "Invenzione". La recensione dell'epoca ne descrive il genere moderno innovatore, originale nel concetto, ardito nell'invenzione, scritto con senso classico e con sentimento estetico romantico.

In una raccolta che si intitola *Musica per Gorizia* figurano molti compositori goriziani, naturalmente, e non potrebbe essere diversamente. Si ricordano Augusto Cesare Seghizzi e Cecilia Seghizzi Campolieti, solo per citare una famiglia musicale che a Gorizia ha dato e dà tuttora moltissimo.

Il percorso del volumetto di Grasso si snoda attraverso i decenni perché si arriva sino ad anni recenti con figure di primo piano, legate al fortunato cantautorato di musica leggera, come Gino Pipia e Mauro Tesolin, passando attraverso le composizioni che l'indimenticato Edy de Leitenburg ha lasciato e ha visto interpretate da cantanti e orchestre di fama.

Ci sono i nomi della composizione regionale, e con l'aggettivo si vuole specificare solo l'appartenenza territoriale, geografica, perché in quanto a fama questi autori hanno risonanza e apprezzamenti ben più estesi: è il caso di Orlando Dipiazza, fecondo compositore e figura di riferimento della coralità, ma anche di Mario Zafred – di cui peraltro la copertina del volume riporta alcune battute della sua partitura intitolata "All'Isonzo" su testo di Carlo Michelstaedter –, compositore e direttore artistico di celebri teatri d'opera, come pure di Vito Levi, grande profilo appartenente alla scuola musicale triestina, compositore, uomo di cultura, saggista, critico musicale. Né va tralasciato il nome di Giovanni Mazzolini, strumentista – fu anche primo violino nell'orchestra del Teatro Verdi di Trieste – e compositore.

Figurano ovviamente anche nomi di altri compositori, impegnati in tutta Italia, dei quali oggi si conosce qualcosa di più proprio perché hanno scritto per Gorizia e per questo sono inclusi nella raccolta. In questo panorama ci sono anche alcune donne come Paula de Halstmayer – Starz, pianista che si stabilì a Gorizia alla fine dell'Ottocento, Antonia Rassauer de Marinelli, che nasceva nel 1833 a Villaco e si sarebbe dedicata ad attività filantropiche e a fare del suo palazzo in via dei Signori un salotto cultural-mondano molto frequentato.

Musica per Gorizia si conclude proprio nei primi anni del XXI secolo, perché le composizioni più recenti di cui dà conto sono il lavoro che Umberto Perini, insieme a Torriggia e Princis, ha scritto espressamente in occasione del millenario della città di Gorizia nel 2001, e una pagina per coro a quattro voci miste di Francesco Fragiacomo, datata luglio 2002. Si arriva ai giorni nostri.

La galleria di immagini che correda il testo è molto utile anche per rintracciare qualche elemento più propriamente musicale sulle partiture prese in esame. Ne è un esempio l'*Inno dei Ginnastici goriziani* di quel Carlo Mailing, del quale si racconta di una memorabile direzione dello *Stabat Mater* di Gioachino Rossini. L'inno del 1870 così com'è riprodotto ha una melodia orecchiabile, sorretta dalle figurazioni ritmiche puntate tipiche del tempo di marcia, prevede l'inserimento del trio in altra tonalità, porta la ripresa tematica del finale che scandisce sempre più il verso che recita "siamo giovani ardenti, sani corpi e sane menti".

Tutt'altra atmosfera si evince dalle righe di *Maj ob Soči*, il Maggio sull'Isonzo del

compositore sloveno Lucijan Maria Škerjanc, plasmato in una scrittura dal linguaggio molto evocativo, contornato da qualche cromatismo, da sincopi, tipicamente novecentesco.

L'auspicio è che *Musica per Gorizia* non resti solo sulla carta. Il volume di Gioacchino Grasso, oltre al valore che racchiude in sé, avrà due importanti funzioni. Se, come riconosce l'autore nelle righe di premessa, questo libro "non ha la pretesa di essere esaustivo, e ciò anche perché non si è ancora provveduto a una sistematica e definitiva opera di inventariazione di tutto il patrimonio musicale, edito e in gran parte inedito, appartenuto alla Civica banda di Gorizia", allora l'attento lavoro svolto finora potrà sollecitare altre ricerche, incoraggiare nuove indagini e far rivelare altro repertorio che magari al momento non è noto. Inoltre, così facendo, si rivelerà anche una spinta ad eseguire e finalmente ascoltare queste composizioni, pagine meno note che da troppo tempo sono private della componente principale della musica: l'ascolto. Ci sono, certo, pagine di eccellente fattura e di pregio compositivo, altre hanno minor valore artistico ma un pur intenso coinvolgimento emotivo: sono tutti lavori che chiedono di essere ascoltati. E *Musica per Gorizia* è un invito ad accogliere la loro voce.

Marco Menato

1. GIANNI CIULLA O DELL'IRONIA PITTORICA*

«Proprio per la mancanza di ogni ricerca di stile essi [i naif] dipingono non l'albero, ma tutte le sue foglie, ad una ad una, non un tetto ma ogni tegola con una ricerca analitica dei particolari obbiettivi che conduce a risultati opposti alla obbiettività», con queste parole Luigi Salerno definiva e delimitava il concetto di arte naif nell'Enciclopedia Universale dell'Arte, e non è per mera precisazione terminologica che nella Enciclopedia la cosiddetta arte naif rientri all'interno del più ampio lemma dedicato al "Primitivismo", alla colonna 52 del volume nono "Primitivi moderni: gli artisti ingenui, spontanei o neoprimitivi".

Il naif è un fenomeno sociale e artistico proprio dei tempi moderni e nasce dalla frattura profonda fra la triade arte – critica – mercato e l'isolamento nel quale vive il puro appassionato. L'arte naif, specchio del territorio psicologico del pittore, non si inserisce volutamente in alcuna corrente dell'arte moderna (prova ne sia che è assente nella manualistica storico-artistica, anche dalla monumentale Storia dell'Arte Italiana edita da Einaudi che pure tratta dell'arte popolare, che è altra cosa del naif), ma ciò nonostante risulta essere sempre attuale e riconoscibile sotto ogni cielo, anzi si fa un vanto di essere spontanea, ingenua, incorrotta, lontana da ogni ismo. "L'arte naif non contiene messaggi. E' una manifestazione di gioia che ci riporterà nel giardino dell'Eden dove tutti siamo nati e da cui ci ha allontanati la conoscenza" (Larkin). All'interno di questo generico programma culturale, che è poi la poetica del "fanciullino" di Giovanni Pascoli, ogni artista che vuole definirsi naif è perciò libero di creare il suo percorso senza rispondere a precetti tecnici e/o ideologico-storici che non corrispondano intimamente al proprio essere.

Queste poche parole introduttive servono un po' a scoprire il personaggio Gianni Ciulla: intanto nella vita reale si occupa di tutt'altro, è nato a Palermo, non ha fatto studi artistici, abita da molti anni fuori Cormòns, patriarca - seppur ancora giovane – di una bella famiglia, dal 1979 ha partecipato a numerose collettive e solo a un paio di personali, ma in compenso si è impegnato nell'associazionismo, dal 1985 al 1997 è stato infatti fondatore e presidente del sodalizio "Pittori e artisti cormonesi", coltiva molti interessi, dall'informatica, alla fotografia e alla pittura.

Milko Rener scrive che nei quadri di Ciulla non c'è sogno, neppure simbolismo e tanto meno folklore, «si tratta piuttosto di un piacevole divagare in un ambiente armoniosamente umano», e in queste semplici parole sta tutta l'arte di Ciulla, ossia la capacità (e fors'anche la volontà) di narrare storie e di abitare lui stesso – come un fico d'india – in un ambiente che sia armoniosamente umano: tutto congiura infatti a ritenere il nostro vivere un lavoro continuo per imporre una parte di noi.

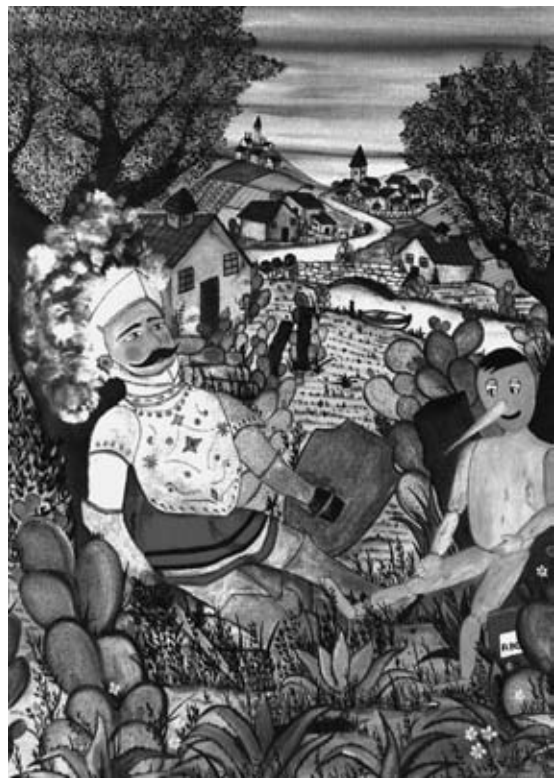
L'armonia è creata con un disegno tranquillo, misurato, non affollato, con colori caldi, ben stesi; nessun segno è casuale, significa quello che si vede, che vi è minutamente raccontato, ma il reale deve essere percepito dallo spettatore, ogni quadro va visto con pacata attenzione e ogni cosa andrà così al suo giusto posto.

---

*. Presentazione letta nella Sala Civica del Comune di Cormòns sabato 19 dicembre 2009. Le impressioni di quella mostra sono confermate anche dalla mostra "Sicily in Art", Art Open Space di Gorizia, 7-20 giugno 2014, www. gianniciulla.com

In questo anni Ciulla ha dimostrato di conoscere bene le varie tecniche artistiche (compresa l'incisione), oggi nulla gli manca per aderire a una corrente o a una scuola, ma Ciulla vuole mantenere la sua libertà d'espressione, di essere un po' filosofo e un po' artista, ma soprattutto un ironico e disincantato viaggiatore dell'animo umano.

Per me un quadro vale su tutti, ed è quello che rappresenta il ricordo del confine di stato, in esso Ciulla si produce quasi in un elogio del confine e della sua piccola umanità, così lontana dalla retorica politica dei confini abbattuti!



2. DA GORIZIA A COPENHAGEN UN VIAGGIO ARTISTICO DI ANNIBEL CUNOLDI ATTEMS*

Varietas, Alibi, Zeit, Svar, Via, Stop, Boomerang, Gas, Deserto, Violence, Klima, Kultur, Impuls, Save: 14 parole in latino, italiano, tedesco, inglese e danese stampate alla maniera dell'enigmistica su 32 pannelli fotografici trasparenti incollati sulle vetrate del ponte (lungo 18 metri) che collega l'edificio storico della Biblioteca Reale con quello nuovo - inaugurato nel 1999 - noto come Black Diamond: questo è l'ultimo esperimento artistico di Annibel Cunoldi Attems, di nobile e antica famiglia goriziana, approdata a Copenhagen su invito del locale Istituto Italiano di Cultura (vedi l'immagine di copertina).

L'installazione - intitolata SAVE - è stata inaugurata l'11 dicembre in occasione della Conferenza Internazionale sul Clima (COP 15), che si è svolta a Copenhagen dal 7 al 18 dicembre 2009; visibile dall'esterno ma anche dall'interno fino al termine dell'estate 2010, è testimoniata da un catalogo con un suggestivo apparato fotografico a colori, che ritrae l'installazione e nel suo tecnico farsi e nel suo presentarsi durante la notte (le foto sono di Karsten Bundgaard).

Il catalogo (in danese, inglese e italiano) è aperto dal direttore della Biblioteca Reale, Erland Kolding Nielsen, che nella non rituale prefazione scrive che l'installazione è «un interessante e stimolante parallelo con le grandi opere d'arte che già si trovano all'interno e intorno alla Biblioteca Reale» (e questo mescolamento tra "documenti" e "monumenti" è una posizione professionale e culturale che non è facile rintracciare nelle nostre maggiori biblioteche ...). Si tratta quindi non di una semplice mostra ospitata, ma della maggiore biblioteca danese che sceglie un'artista e soprattutto il particolare modo del suo discorso per riflettere con forza su un tema fondamentale, quale deve essere ormai considerato il salvataggio della Terra.

Le parole e le immagini costituiscono due discorsi che si sovrappongono ma non si elidono, anzi si rinforzano a vicenda.

L'incipit e l'explicit hanno un tono positivo, pur nella loro imperiosità ("Salvare la varietà"), le parole all'interno denotano invece i danni prodotti dall'uomo all'ambiente e quindi alla cultura. «La cultura ed il clima vanno salvaguardati da ogni rischio, aggressione e superficialità», scrive l'artista nel catalogo (e anche questo scrivere per spiegare la propria opera fa di Annibel Cunoldi Attems una figura a sé nel mondo dell'arte). E così la presenza simbolica dei quattro elementi della natura (fuoco, terra, acqua e aria) senza i quali il nostro pianeta non sarebbe abitabile, sbatte si direbbe in prima pagina l'eccezionale importanza che riveste oggi qualsiasi idea, anche la più piccola, sulla tutela della nostra madre terra. Perché almeno ad occhio nudo non ne esiste un'altra così bella e varia, appunto.

Insieme alle fotografie analogiche in b/n (scattate dall'artista per questa installazione) che ritraggono i quattro elementi, all'altezza della parola KULTUR è inserita l'immagine di un interno della biblioteca ottocentesca, dove sono custoditi, entro delle teche, alcuni monumenti scrittori conservati nella Biblioteca Reale: anche il libro, manoscritto o stampato, è un bene che va salvaguardato, forse più dall'impero delle memorie elettroniche che dal suo stesso uso.

Annibel Cunoldi Attems, messi da parte oramai da molti anni pennelli, colori e tele, preferisce gridare il suo sdegno verso questa società appannata e sottolineare con forza la sua passione civile, utilizzando le armi di tutti i giorni: solo parole e immagini, poche ma significative, rubate alla comune esistenza di noi tutti e imposte all'attenzione collettiva (quasi un obbligo a riflettere).

È una pratica, artistica e politica insieme, che la impegna a scrivere e denunciare sui muri di molte istituzioni pubbliche: è successo, e mi limito alle biblioteche, nel 2005 a Gorizia sulla loggia interna della Biblioteca Statale Isontina (l'installazione è stata denominata "Fortuna Comparationis") e nel 2009 sul "Ponte della sezione prestiti" della Biblioteca Nazionale Danese.

Grazie, Annibel!

---

*. Già pubblicato su "Il Massimiliano", Trieste, n. 55, luglio - settembre 2010, p. 6.

Ferruccio Tassin

IL “PREMIO SAN ROCCO” A DON LUIGI TAVANO

Non parlerò del futuro di don Tavano, bisognerebbe farlo a puntate con i progetti che sono in piedi, perché i preti Tavano hanno una struttura al titanio, e i neuroni anziani, invece di andarsene, sgridano gli altri se non rendono abbastanza.

Dirò quacosa di lui, un sintetico e friulano “alc”, incentrato sulla storia.

Non per quelle dosi di “umiltà” generate da boria e presunzione, ma per reale inadeguatezza, avvertita e vissuta, non ho capito perché il prof. Luigi Tavano, nel linguaggio elevato, o “don Gigi”, nella lingua friulana, non meno elevata, ma più vicina all’amicizia, abbia scelto me, a parlare di lui.

Qualcosa come 25 anni fa, lo vidi capitare davanti a Palmanova, dove insegnavo “*un pôc di dut*”, vale a dire lettere, a diligenti e beneducati ragazzi che soffiavano, però, a motivo dei numerosi scritti cui erano costretti, e dell’obbligo di fare “*sgurlâ*”, vorticare, la memoria.

Vedevo sfuggirmi la capacità di scrivere; mi ero aggrappato, con l’ausilio di don Renzo Boscarol, alle amicali pagine di *Voce Isontina*, per dire ai ragazzi che ci provavo anch’io: non la raccontavo, quando pretendevo che la penna, almeno nelle intenzioni, venisse adoperata come un pennello d’artista.

Per la storia, avevo già perso le speranze, buttato là appassionati studi di paleografia, diplomatica...

Singolarmente, Camillo Medeot mi aveva chiesto di collaborare nella lettura della telegrafica relazione per la visita apostolica di Francesco Barbaro (1593) a queste terre; serviva al suo libro su San Lorenzo.

Sicché, spolverato il deposito, con *sglavinadis* di sudori freddi, ho cercato di utilizzare ciò che potevo. Quel poco, fu il collante tra Medeot, don Luigi e me. Non lo conoscevo che di vista, per i miei trascorsi studenteschi a Gorizia; mi chiese pareri sull’Istituto di Storia Sociale e Religiosa che stava per sorgere. Non ricordo benissimo, ma dubito che ciò che tentai di stappare dalla testa fosse stato di valenza storica, anche perché la macchina scolastica era tutto, fuorché generatrice di entusiasmi e di furori per la ricerca!

Quasi quarantenne, mi aggregai alla scuola di don Luigi, di Camillo Medeot, di Fulvio Salimbeni (più giovane di me, ma con ben altra storia) e altri; non dico di mons. Ettore Fabbro, perché a quella scuola c’ero stato veramente. Ecco la partenza: quella di un allievo.

Lui sostiene che, agli inizi per una entusiastica avventura, sostenuta però da fede e ragione, e avviata in un terreno che deserto non era, aveva 60 anni.

Si è sempre lamentato dell’età don Luigi, e con questo argomento, preme perché uno si agiti per questo e per quest’altro, o si entusiasmi per quello.

Credo che non mi perdoni ancora quando tento di smontare i suoi “scoramenti” da vecchia volpe con una dissacrante frase popolare, che porta rasoterra il ragionamento culturale, ma giova, e mi ha permesso talvolta di dargli coraggio e, da parte mia, di trovare vie d’uscita con capacità da fare concorrenza ad una anguilla.

---

*. Letto nella chiesa di San Rocco a Gorizia il 12 novembre 2006.

Inizia alla grande, perché, con altri, prese in mano la guida di una ricerca sui cattolici isontini nel XX secolo (1982), al secondo volume, incominciata dal Centro Studi "Rizzatti", da "Iniziativa Isontina", ICM, "Ricerca e Presenza" e "Voce Isontina".

Qui già si vede la sua capacità di comprendere, di avere una visione complessiva su come si potessero evitare angustie localistiche, pur trattando di storia patria: aggancio alla dimensione internazionale di Gorizia, da condividere con angolazione diversa, in un settore inesplorato: la Storia Sociale e Religiosa, che dà il nome all'Istituto.

Si proponeva, don Luigi e si propone, di guardare dal di dentro della istituzione ecclesiastica il divenire storico; non più in funzione ancillare rispetto alla storiografia, ma con ruolo da protagonista.

In questo modo, i segni e i contenuti del credere e del vivere della povera gente, entrano con pieno diritto, in analisi che ruotano sì a trecentosessanta gradi, ma non trascurano ciò che spesso, invece, veniva letto come ignoranza o folclore.

Se vogliamo non partire proprio a freddo, possiamo ricordare i suoi precedenti di insegnante di Storia della Chiesa e di attivo ragionatore all'interno dei movimenti politici del dopoguerra. Ma, a questo punto, il ragionamento è assai più organico. Pur cercando di trovare energie giovani, non si ferma a un giovanilismo, che in filigrana, spesso si rivela demagogico; ricorre a tutte le forze: lo studio, la testimonianza, la memoria, la capacità di apprendere per poi dare.

Per nutrire e rinsanguare l'ambiente, ecco i collegamenti con il prof. Gabriele De Rosa, il prof. Silvio Tramontin, il prof. Angelo Gambasin (da ricordare veramente i suoi seminari di metodologia), con i Gesuiti, col prof. France Dolinar di Lubiana, con i professori austriaci Peter Tiopper, Karl Heinz Frankl, Grete Klingenstein; con istituti austriaci, sloveni, italiani (l'Istituto di Storia Sociale di Vicenza), con letterati (uno per tutti, Alojz Rebula), e storici dalle varie specializzazioni, però finalizzate ad affinare metodi, ricerche, temi di storia sociale e religiosa, con professori universitari dalla Sicilia all'Università Cattolica di Milano.

In anni più recenti, con la straordinaria figura di Goriziano, capace di una visione ecumenica della storia, il prof. Vittorio Peri.

Già nel 1983, Camillo Medeot constatava e, in un certo modo prefigurava, quello che sarebbe stato lo stile della ricerca di Luigi Tavano, presentando gli atti del secondo volume sui *Cattolici isontini nel XX secolo*.

Dopo aver parlato dei precedenti, scrive: "...Possiamo ora ritenere che quella tradizione di sacerdoti friulani studiosi della nostra storia, dopo il silenzio di circa un ventennio, sta per riprendere, e vigorosamente, per merito anzitutto di Luigi Tavano... questo lavoro per il suo contenuto e i suoi pregi è una assoluta novità... è una pregnante analisi storica dell'intero periodo dal 1918 all'arrivo a Gorizia di mons. Margotti (1934)... nessuno di coloro che finora si sono occupati delle vicende della Chiesa goriziana l'ha fatto con tanta mole di fonti generali e locali consultate... con tanta ricchezza di illuminanti e acute considerazioni, e soprattutto con tanta obiettività di giudizi...".

Tra i primi lavori dell'Istituto, una ricerca sulla vita sociale e religiosa della pieve di Romans (1984), per dire come si potesse affrontare, dal punto di vista metodologico, l'essenza stessa di una Chiesa locale.

Poi ancora aggiornamento, collegamenti con istituti e studiosi, per analizzare l'esperienza ecclesiale goriziana del passato, all'interno del Litorale e del Lombardo-Veneto.

Ma dove don Luigi si rivela davvero uno storico di rango è la monografia *Assistenza e sanità a Gorizia*: prendendo lo spunto dal centenario di presenza delle Suore di Carità (1846-1984), dipinge un magistrale affresco sull’Ottocento Goriziano.

Il premio San Rocco è una festa, e sarebbe proprio da guastafeste infliggere all’uditorio, voglioso di una giusta dose di corporeità a completamento del dato spirituale, una lunga teoria di dati, incontri, opere, tavole rotonde, iniziative, che negli anni vedono protagonista anche don Tavano.

Chi volesse compulsare tutto ciò, può attingere alla dettagliata descrizione dell’attività che l’Istituto ha condotto nei primi 15 anni di vita; il resoconto è stato redatto da Mauro Gaddi per il volume *Figure e problemi dell’Ottocento Goriziano* (Gorizia, ISSR, 1998).

Chi fosse assatanato di non perdere una virgola del pubblicato da don Luigi, può trovare tutto nel volume *Chiese di frontiera*[1], avvertendo però che le quattro pagine e mezza non contengono proprio tutto tutto.

Se vi si trovano i poderosi interventi sulla storia della Chiesa goriziana e le trasferte a Roma, Celje, per gli studi su Cirillo e Metodio e il simposio su Sedej, e ancora le voci sui vescovi goriziani e triestini per il monumentale *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches*, a cura di Erwin Gatz (Berlin, Duncker & Humblot, 1996 - 2001), e il contributo sulla Riforma Cattolica a Graz, e poi le trasferte a Novo Mesto, a Bologna, per *I cattolici e la Resistenza nelle Venezie* (1997), a cura di Gabriele De Rosa, e a Udine per i Santuari Alpini (1998); non vi si trovano, invece, 24 saggi, di varia ampiezza, usciti a Gorizia, Lubiana, Berlino, Nova Gorica, Udine, Roma-Catanzaro e Friburgo per voci sul *Lexikon für Theologie und Kirche*.

Già scorgo la superciliosa apnea, con la quale il festeggiato nota le voragini lasciate nelle citazioni; no, non erano amnesie di incipiente spaesamento mentale: tutti conoscono i volumi sulla resistenza, sui 250 anni della diocesi che sostanziano formidabili convegni, così come l’operazione Attems, di valenza europea.

Forse unica in Europa per la dimensione plurietnica e plurilingue, preparata con anni di studi racchiusi (ma si sa, e si spera, assai consultati), in due volumi, e poi i volumi delle visite pastorali in Slovenia, Austria, Italia, a cura di vari studiosi: due a cura, e con saggi, di don Tavano e del prof. Kralj.

Un apparato di straordinaria utilità; ancora gli studi sui Gesuiti, che culmineranno con la pubblicazione della cronaca del Collegio Goriziano.

Viene il momento della pirotecnica, come quando facevano festa nelle parrocchie per l’arrivo del principe arcivescovo Carlo Michele d’Attems: il 23 e 24 novembre prossimo sarà presentato, nel palazzo arcivescovile di Vienna, alla presenza del card. Schönborn, il dizionario biografico degli alunni del Frintaneum[2], provenienti da tutte le diocesi tra il Danubio e l’Adriatico, in un simposio, promosso dall’Università di Vienna, dall’Archivio diocesano di Vienna e dall’Istituto di Storia Sociale e Religiosa di Gorizia.

Là ci sarà, circonfuso di soddisfazione, se non perfino di gloria, don Luigi Tavano, Friulano, Italiano, Goriziano, Sanroccaro, Europeo!

---

1. *Chiese di frontiera. Miscellanea di studi in onore di Luigi Tavano in occasione del suo settantacinquesimo compleanno* (Gorizia, Istituto di Storia Sociale e Religiosa, 1999). Nel frattempo è uscita un’altra miscellanea *Oltre i confini. Scritti in onore di don Luigi Tavano per i suoi 90 anni* (Gorizia, ISSR, 2013, 452 p., dove però non è stata prevista una bibliografia aggiornata).
2. *Das “Frintaneum” in Wien un seine Mitglieder aus den Kirchenprovinzen Wien, Salzburg und Görz (1816-1918)*, Klagenfurt, Hermagoras, 2006.

Gaspare Baggieri*

ADDENSAMENTO OSSEO NEL SENO MASCELLARE IN UN INDIVIDUO DEL VII-VIII SEC. DALLA NECROPOLI DI ROMANS D'ISONZO

Il caso in questione appartiene al campione di inumati recuperati sul finire degli anni Ottanta, inizi anni Novanta dalla necropoli alto medievale di Romans d'Isonzo nella provincia di Gorizia, scavi diretti dalla Soprintendenza Archeologica (Maselli Scotti, 1988-1989). Furono scavate circa duecento sepolture con una restituzione di resti ossei corrispondenti ad oltre centosessanta individui. Il campione oggetto di studio si configura complessivamente come un ottimo specimen nel confronto delle popolazioni altomedievali del nord-Italia e nella comparazione delle popolazioni nel resto d'Italia.

Il parametro paleopatologico si auspica possa dare informazioni di importanza primaria nella ricostruzione dello stato di salute e stile di vita di questa popolazione. Va precisato che dalle tombe scavate si sono recuperati tra gli autoctoni, alcuni individui tipicamente longobardi (Bedini et al., 1989) che nell'insieme generale del campione aiutano a comprendere oltre che lo stato di consistenza anche l'eventuale assimilazione o frequentazione all'interno della comunità.

La valutazione osteo-dentaria, sino ad ora portata avanti per circa sessanta individui, ha messo in risalto uno stato di salute della bocca piuttosto compromesso. Lo studio di cui è stato pubblicato un primo resoconto (Baggieri, 2006) ci consente di avere delle misure tendenziali sulla carie dentaria, sui riassorbimenti ossei, sulle osteolisi da granuloma apicale, sui disordini e sulle anomalie dentarie (Baggieri, 2006).

Le osservazioni patologiche dell'osso mandibolare e dell'osso mascellare hanno evidenziato in più di qualche caso, alterazioni da fistola ossea.

In particolare, sull'osso mascellare in quattro casi su sessanta valutati (4/60) si sono riscontrate nell'area sottozigomatica fistole ossee di particolare gravità che ci danno indicazione di patologie a carico dei seni mascellari e che possono ricondursi alle sinusiti mascellari.

Una di queste fistole è stata presa in considerazione in modo particolare per la singolarità dell'alterazione evidenziata sia all'interno del seno mascellare che sull'osso zigomatico.

Si tratta di una diagnosi presumibilmente di natura infiammatoria (sinusite) del seno di sinistra di una mascella che nel suo complesso è integra e si presenta con una parte dell'osso facciale costituito dagli zigomi e con una parte del pavimento orbitario. L'apertura nasale è apprezzabile, per buona parte dalla base sino a tre quarti di altezza. L'osso nel profilo facciale è rappresentato dalle due metà congiunte alla sinfisi palatale. In norma anteriore la linea di simmetria cade esattamente alla mezzeria dell'osso facciale. Impressioni muscolari di raccordo all'osso temporale si percepiscono sotto l'osso zigomatico.

La dentatura ancora presente consente di rilevare un numero di denti pari a 15, mancando il dente incisivo laterale di sinistra che risulta assente per probabile agenesia (in corso di accertamento). A questo riguardo si segnala che l'area appartenente

---

*. Gaspare Baggieri è Antropologo della Soprintendenza al Museo Preistorico ed Etnografico "L. Pigorini" - Roma e direttore del Museo storico nazionale dell'arte sanitaria, Ospedale del Santo Spirito, Roma.

all'incisivo laterale è occupata dal canino (Baggieri, 2006). Lo stato della dentatura dal punto di vista complessivo, colore e struttura dello smalto, forma e allineamento, usura delle superfici e riassorbimenti a ridosso della cresta dentaria, si presenta in eccellente condizione di conservazione. Tuttavia, registriamo una usura dentaria secondo Brothwell di grado 4+ sul primo molare di sinistra, di grado 3 sui restanti molari di sinistra, di grado 3 sul molare di destra e di grado 2 sui restanti molari di destra. Inoltre, i margini degli incisivi centrali sono marcatamente usurati (Brothwell, 1981). Il colore è omogeneo, lo stato strutturale non è compromesso.

Misure rilevate alla mascella

Max. apertura dell'arcata all'esterno degli ottavi mm. 69,72
Dall'esterno degli incisivi all'ideale allineamento degli ottavi palatali mm. 56,27
Dal margine degli incisivi centrali alla base nasale mm. 30,79
Larghezza della base nasale mm. 27,53
Max. larghezza zigomatica mm. 124,07
Diametro trasversale all'orbita di destra mm. 46,16
Lesione osteolitica: dist. trasversale mm. 3,5; dist. longitudinale mm. 5.

Dalla calotta cranica riassemblata dopo aver recuperato i frammenti, si è potuta stabilire in base alle suture, una età alla morte di circa 30/40 anni (Meindl, Lovejoy, 1985), inoltre il sesso attribuibile è tendenzialmente maschile (Ferembach, 1978).

Segnaliamo una lieve alterazione a carico dell'osso parietale alto di destra, in vicinanza dell'osso temporale, costituita da una scarificazione provocata da un probabile colpo contundente inferto dal davanti al dietro.

La diagnosi trova conforto per la presenza di una fistola sull'osso mascellare a poca distanza dal foro sottorbitario, un foro di drenaggio piuttosto ampio. Questa lesione al di fuori del seno presenta un perimetro tormentato ed è grande circa 8 mm. nel diametro maggiore e 4 mm. in quello minore. Tutto intorno vi è un'area sofferente di 5 mm. che dalla periferia va al centro e che aiuta a comprendere la reattività dell'osso e l'insulto come un processo cronico.

Un esame attento della mandibola e della mascella consente di apprezzare elementi di morfologia dentale che evidenziano principalmente la perdita *intra-vitam*, nel caso della mascella, del dente incisivo laterale superiore di sinistra, su cui si è associata la occupazione del dente canino al posto del laterale perso. Lo smalto nel complesso si presenta in discrete condizioni, mentre la cresta alveolare denota un leggero riassorbimento a livello dei molari. La mandibola conserva quattordici dei sedici denti, avendo perso *post-mortem* i due incisivi centrali. Inoltre il dente n. 35 presenta una carie sulla parete distale. Agli angoli dei rami mandibolari possiamo apprezzare marcate impronte dei muscoli masseteri. L'osso del mento si presenta squadrato e un riassorbimento osseo scopre di poco le radici del primo dente molare di sinistra.

Riguardo alla struttura e all'andamento della superficie dell'osso mascellare e sottozigomatico, rileviamo come la morfologia, nel complesso, sia in buono stato di presentazione, tranne che per una perdita di sostanza pressappoco circolare a ridosso del foro del nervo sottorbitario di sinistra, che risulta essere l'esito di una osteolisi.

Questa apertura osservata al microscopio rivela un'azione di reattività ossea di circa

2 mm. oltre il bordo e verso la periferia, dovuta ad una probabile azione irritante di natura infiammatoria (il mascellare di sinistra ha fistolizzato verso l'esterno). Dall'esame diretto al seno mascellare, che risulta frammentato, si osserva una massa addensante di osso reattivo prodotta da probabili esiti infiammatori della mucosa del seno dalle dimensioni di mm. 30 x 20. Formazione nell'insieme piuttosto ben contornata e rilevata con superficie liscia ad andamento curvilineo e addolcito, collocata sulla parete postero-inferiore del seno di sinistra. L'addensamento osseo assume una morfologia che richiama una forma polipoide con al centro una massa rilevata della grandezza di poco meno di 1 cm. da cui si dipartono rilievi ossei simili appunto a tentacoli della lunghezza da 1 a 2 cm. e dello spessore attorno al millimetro e della larghezza variabile che va dai 2-3 mm. a ridosso della formazione centrale e che si azzera verso l'estremità.

Possiamo quindi desumere che il foro sottozigomatico sia il risultato di un'azione osteolitica per irritazione infiammatoria di natura infettiva della mucosa del seno che ha fistolizzato verso l'esterno (Baggieri, 2006).

L'importanza che assume la diagnosi di sinusite rientra nel quadro dei casi riscontrati che risultano esigui. Per meglio dire molto spesso non si dà sufficiente valore a questo genere di affezione che, il più delle volte, passa inosservata.

Sinusite

Si tratta di una infiammazione frequente a carico della mucosa che riveste la cavità dei seni, principalmente dei seni frontali, mascellari, dell'etmoide e dello sfenoide.

In particolare, per quanto riguarda i resti ossei per i quali è stata fatta diagnosi di sinusite, i processi cronici sono quelli che lasciano tracce sull'osso della cavità (Aufdhereide et al., 1998). Verificare la superficie ossea dei seni non è così frequente, se non per frammentazione propria dell'osso mascellare. Per la diagnosi è sufficiente evidenziare il foro di drenaggio che presuppone il tramite fistoloso dalla infiammazione all'esterno. Le cause che possono generare una sinusite sono tra le più varie, al di là di un corpo estraneo, dato da una ferita per trauma che può infettare facilmente il seno, in genere si tratta di deviazioni del setto, tumori, apici radicolari affacciati nel pavimento del seno, ma anche reazioni vasomotorie repentine provocate dal freddo, dalla secchezza dell'aria, dai violenti starnuti in corso di riniti acute, oppure dalle immersioni rapide in acqua, o sbalzi pressori in alta quota (Hall, Colman, 1981).

Abbiamo riscontrato per Romans, seppure gli accertamenti non siano definitivi, alcuni fori di drenaggio in alcune ossa facciali collocati in area sottorbitaria, che possono essere ricondotti ad esiti fistolosi da sinusite mascellare.

È indicativo che per quattro probabili sinusiti mascellari di ossa ben conservate (possiamo anche ipotizzare sei sinusiti se valutiamo i mascellari frammentati con perdita di osso zigomatico e sottorbitario e mascellare) per sessantaquattro individui compresi i bambini, si ha una percentuale di circa il 10%. Si tratta di un numero interessante che ci permette di avanzare ipotesi sulla presenza di altrettante sinusiti, che se non diagnosticate sull'osso direttamente, sappiamo essere frequenti anche al giorno d'oggi, come quelle frontali o etmoidali. Per queste ultime poi, non è da escludere in era preantibiotica il sospetto che le loro complicanze (meningite, mucocele, osteomielite, tromboflebite e l'ascesso cerebrale) possano essere state la causa di morte (Hall, Colman, 1981; Nuvoli 1943).

Diagnosi differenziale delle fistole dentarie

Tra le complicazioni più importanti a carico delle ossa mascellari provocate da denti malati vanno considerate le fistole dovute ai residui di ascesso, e le perforazioni dell'antro mascellare, con le complicazioni che ne seguono (De Michelis et al., 1984; Benagiano, 1983).

In genere queste fistole sono dei fori sulla superficie ossea, corrispondenti alle parti esterne o interne, a ridosso degli apici radicolari (in genere vestibolare e palatale) e all'apice stesso della radice che ha perforato l'antro mascellare. Quanto più sono infossati i bordi del meato fistoloso, tanto più antico è il processo. Le fistole dentarie sono attestate fin dall'antichità.

Un caso di fistola dentaria è attestato al Paleolitico superiore nella mandibola di Krapina - Croazia ritrovata nel 1895 (Alciati et al., 1987; Micheloni, 1976).

Nel caso nostro l'area interessata va al di là dei normali rapporti tra gli apici radicolari e l'alveolo dentario, in genere si contraggono queste infezioni pronunciate con l'osso alveolare e con la cresta alveolare. La perforazione osservata in area mascellare sottozigomatica si ricollega ad un insulto noi riteniamo avvenuto all'interno dell'antro mascellare. Infatti non appaiono evidenze di apici radicolari dentari che abbiano oltrepassato il pavimento dell'antro di Higmoro.

Abbiamo anche attentamente valutato se questa sofferenza poteva essere stata originata dalla superficie esterna mascellare, cioè con l'interfaccia del periostio e dei tessuti muscolari e delle fasce dei muscoli sottorbitari. Questa ipotesi è stata esclusa, avendo il foro fistoloso una alterazione lesiva contornata sul perimetro esterno da una classica osteite, avvalorando il sospetto di una eruzione mucopurulenta a bocca di vulcano, dall'antro quindi, portandosi all'infuori.

A confortare questa valutazione è stata rinvenuto l'epicentro della reazione ossea a carattere ipertrofico. La formazione addensata presuppone un tempo di cronicizzazione della mucosa del seno piuttosto lungo, con esacerbazioni infiammatorie ripetute, a carattere acuto.

Conclusioni

È presumibile che queste alterazioni di carattere infiammatorio, così frequenti ai nostri giorni (4/100) (Hall et al., 1981) in passato abbiano avuto una frequenza maggiore. Se consideriamo il rapporto 4/60, possiamo dire che la percentuale potrebbe attestarsi al 6,6%. I limiti per definire questa percentuale sono dati dalla scarsità del materiale. In genere al giorno d'oggi le sinusiti esacerbanti colpiscono in età pediatrica o pre-adolescenziale e adolescenziale, e queste possono portare anche a morte per infezione, non consentono all'osso mascellare, per sua natura molto fragile, di resistere al tempo ed all'aggressione dell'ambiente circostante.

In secondo luogo, non sempre si prende in considerazione questo genere di alterazione, confondendola facilmente con una frammentazione dell'osso *post-mortem* traumatica ambientale.

Inoltre in molti casi non avendo la fistola, o per guarigione, o perché la malattia ha sfogato per altre vie, non si è in grado di fare diagnosi se non con una buona radiografia (Zvonka, 2004; Baggieri, 2006).

BIBLIOGRAFIA

Alciati G., Fedeli M., Pesce Delfino V., *La malattia dalla preistoria all'età antica*, Laterza, Bari, 1987

Aufderheide A. C., Rodriguez-Martin C., *The Cambridge Encyclopedia of Human Paleopathology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998

Baggieri G., *Prime osservazioni sulle dentature degli inumati della necropoli di Romans d'Isonzo. Cenni di morfologia generale*, I Scussòns, Romans, 2006

Baggieri G., di Giacomo, M., *Odontoiatria dell'antichità in reperti osteo-dentari e archeologici*, MelAMi, Roma, 2005 (stampa 2006)

Bedini E., Bertoli F., Vitiello A., *I resti scheletrici umani*, in "Longobardi a Romans d'Isonzo", Trieste, 1989, p. 125-134

Benagiano A., *Patologia odontostomatologica*, UTET, Torino, 1983

Brothwell D. R., *Digging up Bones*, British Museum, London, Oxford University Press, 1981

De Michelis B., Re G., *Trattato di clinica odontostomatologica*, vol. I, Minerva Medica, Torino, 1984

Ferembach, D. Schwidetzy I., Stloukal M., *Raccomandazioni per la determinazione dell'età e del sesso sullo scheletro*, in "Rivista di Antropologia", n. 60, 1977-1979

Hall I. S., Colman B. H., *Manuale di otorinolaringoiatria*, editoriale Grasso, Bologna, 1981

Maselli Scotti F. (a cura di), in *Longobardi a Romans d'Isonzo. Itinerario attraverso le tombe altomedievali*, Trieste, 1989

Maselli Scotti F. (a cura di), in *La necropoli di Romans d'Isonzo: storia di un intervento*, Gorizia, 1988

Meindl R. S., Lovejoy C. O., *Ectocranial Suture Closure: a Revised Method for the Determination of Skeletal Age at Death Based on the Lateral Anterior Sutures*, in "American Journal of Physical Anthropology", n. 68, 1985

Micheloni P., *Storia dell'odontoiatria*, vol. I, Piccin TEI, Padova, 1976

Nuvoli U., *Le meningiti croniche*, Edizioni Italiane, Roma, 1943

Zvonka Zupanič Slavec, *New Method of Identifying Family Related Skulls*, Springer Wien, New York, 2004

Fig. 1 La mascella vista di tre quarti in cui si nota l'assenza dell'incisivo laterale e il foro della fistola ossea.

Fig. 2 La mascella vista posteriormente con i seni frammentati. A sinistra l'addensamento osseo.

Fig. 3 Addensamento osseo ingrandito 8 volte.

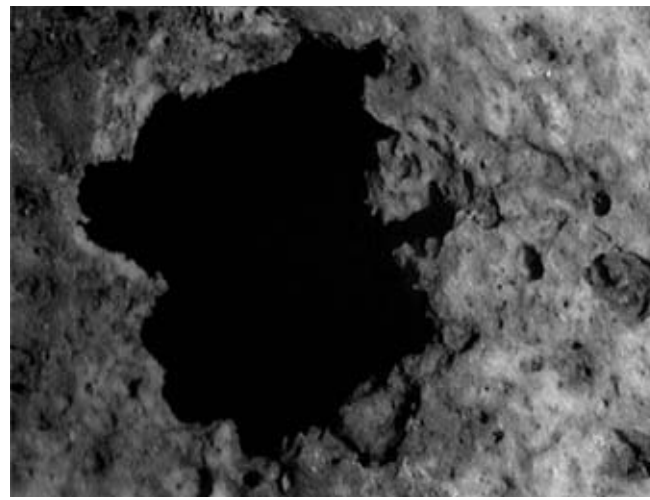


Fig. 4 Contorno osseo del foro della fistola che presenta un'area tormentata.

I *Racconti* di Caterina Percoto

La recente edizione (2011) della casa editrice Salerno ripropone, seguendone scrupolosamente l'ordine interno di disposizione, la seconda edizione dei *Racconti* (Genova, 1863) che era stata progettata ed allestita come seconda edizione comprensiva, oltre ai racconti, di lettere, traduzioni e prose varie. Rispetto alla prima edizione fiorentina del 1858 che pubblicava ventidue racconti, quella genovese ne assembla insieme trenta. Un'edizione quest'ultima che conserva abbastanza fedelmente una «volontà d'autrice» essendo stata seguita e vigilata con cura fin quasi alle soglie della stampa. Nelle intenzioni di Caterina Percoto il progetto doveva constare di due volumi per offrire al pubblico un ampio saggio, oltre ai racconti, di prose varie. L'amico Dall'Ongaro le suggerisce invece di limitarsi «ai racconti italiani con quelle poche lettere soltanto che a quelli si riferissero, o avessero in se qualche cosa di ameno e fantastico».

La peculiarità delle raccolte di racconti di Caterina Percoto, fin dalla *princeps* del 1858 (Firenze, Le Monnier, 1858), consiste nell'essere non un *corpus* compatto rispondente ad un preciso progetto di *liber* ma un assemblaggio variabile di racconti e prose preesistenti, già editi in riviste e periodici. Nessuno di essi arriva inedito all'edizione fiorentina del 1858 e, anche nell'edizione 1863, l'unico racconto inedito sembra essere *Il Bastone*.

La scelta odierna di riproporre l'edizione genovese del 1863 nasce dalla volontà di offrire al lettore moderno un ampio *corpus* di novelle, consentendo di accostare una porzione cospicua della produzione narrativa «campagnola», nel rispetto della diacronia e della volontà dell'autrice, abbandonando così una linea interpretativa invalsa dal secondo dopoguerra in avanti che ha privilegiato le raccolte antologiche e/o i *florilegi* a tema, oppure si è attestata sulla riproposizione dell'edizione fiorentina del 1858. L'edizione curata nel 1972 da Michele Prisco, per la Vallecchi di Firenze, è anch'essa una riproduzione integrale dell'edizione Le Monnier. Delle 'antologie' successive, quella proposta da Bruno Maier nel 1974 per la «Biblioteca dell'Ottocento

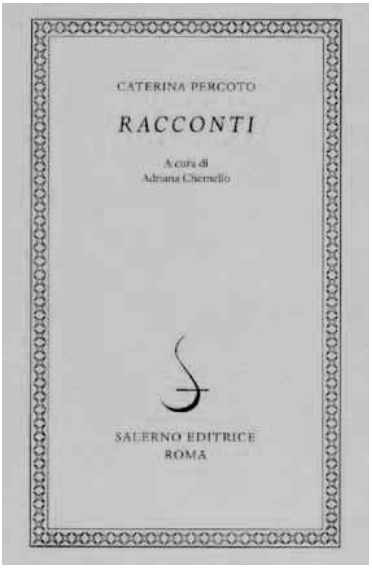
Italiano» si configura come una «rigorosa, qualitativa selezione» delle *Novelle scelte* dell'edizione Carrara 1880; Lirussi (1996) non segnala invece l'edizione di riferimento; Cantarutti (2003) dichiara di essersi attenuta all'edizione curata da Maier nel 1974.

Assente finora, nei curatori delle ristampe citate, la preoccupazione di ricostruire la movimentata dinamica dei singoli testi con le relative vicende editoriali. La presente edizione ha inteso colmare questa lacuna, non solo scegliendo l'edizione a stampa più completa, rispetto alla *princeps*, ma soprattutto andando a ricomporre una precisa filologia del testo a stampa, l'unica in grado di ridisegnare il quadro completo dell'arte narrativa di Caterina Percoto, fin dal suo esordio letterario sulla «Favilla» di Trieste negli anni '40, attestata appunto dall'edizione genovese che ne sancisce la fama di *excellente raconteuse*, collocando l'autrice in un orizzonte di lettura corroborato dalla favorevole accoglienza del «nuovo pubblico» di lettrici che mostra di apprezzare una scrittrice animata da una robusta coscienza civile e da una tensione pedagogico-educativa di indubbia persuasività respirata nei salotti fiorentini ispirati da Lambruschini e Capponi.

In *Appendice* si è ritenuto opportuno riproporre l'unico racconto espunto dall'edizione genovese del 1863, *Il contrabbando*, la cui redazione completa e definitiva compare solo nell'edizione Carrara del 1883. Si tratta di un racconto della prima maniera, pubblicato in otto puntate tra marzo e ottobre 1851, nella «Giunta domenicale al Friuli», un supplemento domenicale al «Giornale politico Il Friuli», diretto da Pacifico Valussi, la cui pubblicazione fu interrotta a causa dell'improvvisa soppressione del supplemento. Successivamente il racconto viene ripreso nell'edizione fiorentina con una parziale integrazione, rispetto alla prima redazione a puntate, lasciando però l'epilogo della vicenda affrettato e poco convincente sul piano narrativo. Solo in vista dell'edizione milanese del 1880 delle *Novelle*, Percoto si decide a completare il racconto, dandogli un esito convincente sul piano narrativo. Unica testimonianza di rilievo di un procedimento di integrazione del testo, dilatato nel tempo, che pertanto sarebbe stato arbitrario escludere. (Adriana Chemello)

Programma:

Adriana Chemello, Università di Padova
"L'edizione dei Racconti di Caterina Percoto"

Anne Demorieux, Università di Nancy II
"Caterina Percoto tra riformismo
sociale e coscienza nazionale"

Romano Vecchiet, Biblioteca Civica di Udine
"I treni di Caterina Percoto"